2662

CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN,

LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE

BAND III

Schottische, englische und nordische Balladen

Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig

·Berlin·Brüssel·London·New York·

V. A. 1803.

Vorwort zu Band III.

Nachdem in dem II., die bisher unveröffentlichten Gesänge und Balladen Loewes umfassenden, Bande unserer Ausgabe mit den beiden letzten Nummern desselben, dem Gesang der Maria Stuart und Percys grosser Ballade von des Bettlers Tochter zu Bednall Green, der Hinweis auf England und Schottland gegeben war, schliessen sich im vorliegenden Bande III die schottischen Balladen an, mit denen sich dann wiederum sachgemäss die skandinavischen und dänischen Balladen zu einem Bande vereinigen.

So setzt denn hier mit dem Erscheinen des ersten Bandes der bisher veröffentlichten und bekannten Loeweschen Werke gleich in der ersten Nummer der »Edward«, sein Opus 1 Nr. 1, ein.

Es lag im Interesse der systematischen Anordnung, welche ich diesem Gesamtwerk zu Grunde gelegt habe, dass wir nicht jedem einzelnen Teile des Werkes in umfassender und erschöpfender Weise gerecht werden konnten; nur Goethe macht in der Hinsicht eine Ausnahme, dergestalt, dass in die beiden Bände Loewe-Goethe der gesamte Goethe-Loewe untergebracht ist; schon aus diesem Grunde konnte die heitere Ballade »Gutmann und Gutweib«, obgleich sie von Goethe nach einer schottischen Überlieferung gedichtet ist, nicht in unseren Band III Aufnahme finden. Ebenso hielten wir es für ratsam, den »späten Gast«, eigentlich eine nordische Ballade, unter die Geisterballaden aufzunehmen, zumal da für diesen bei Loewe ursprünglich so wichtigen Kreis von Balladen schon ohnehin mehrere Nummern ersten Ranges wegfallen und anderweit eingereiht werden mussten, so der »Erlkönig«, der »Totentanz«, die »Braut von Korinth« bei Goethe-Loewe, die »nächtliche Heerschau« unter die französischen Balladen, »der Mutter Geist« in unseren Band. Wohl hätte diese Ballade als erste in den zweiten Teil dieses Bandes gebracht werden müssen, da sie dänischer Herkunft ist, doch hatte Loewe sie ursprünglich als »altschottische Ballade« von seiner gelehrten Schwägerin **Talvj** erhalten und ausgesprochenermassen als solche komponiert. Loewe erzählt selbst: »Durch ihre Romane rühmlichst bekannt, hat sie für mich die Ballade »der Mutter Geist« aus dem Altschottischen in das Deutsche übertragen« (Selbstbiogr. S. 64), und Talvj (Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder, 1840 S. 237, Anmerk.) schreibt: »In einer früheren Übersetzung von unserer Hand, wunderschön komponiert von C. Loewe, siehe Drei s c h o t t i s c h e Balladen etc.« Freilich spricht Talvj im eigentlichen Textzusammenhange hier von schwedischen und norwegischen Balladen, übersetzt auch »die Mutter im Grabe« noch einmal, aus dem Dänischen, mit erheblichen Abweichungen von ihrer früheren Arbeit, — doch ist eben nicht zu leugnen, dass sie die Ballade bei deren ersten Übersetzung für eine schottische hielt und herausgab, und Loewe sie als altschottische komponierte; — ist doch auch schon hier, bei der Stelle »'s war spät in der Nacht, und der Kindlein Gewein«, *D*-moll, eine Vorfühlung zu dem späteren Schotten-Motiv, wie es im Douglas (zu Anfang, *C*-moll)

V. A. 1803.

vorkommt, zu erkennen. Selbst wenn die Ballade nun doch von manchem Forscher als eigentlich dänische für den nordischen Teil beansprucht würde, so wäre doch darauf hinzuweisen, dass die schottischen und dänischen Volksballaden schon unter sich vielfach verwandt sind und ja auch hier zusammen einen Band bilden. Dass der »Nöck« nicht den skandinavischen Balladen, sondern den Sagen in Band IX einverleibt wurde, hat den Grund, dass wir neben der streng systematischen nach dem Stoffe gegliederten Anordnung auch dem Opus-Zusammenhang, wo es irgend erforderlich schien, glaubten Rechnung tragen zu müssen. Wer würde z. B. das Opus 68 (»Schwalbenmärchen«, »Edelfalk«, »der Blumen Rache«) auseinander zu reissen sich getrauen? Loewe führt den »Nöck« selbst als »nordische Sage« an, und so verbleiben die Nummern des Opus 129 (»Teufel«, »Nöck«, »Schwanenjungfrau«, — letztere als erstes der Märchen) unverändert beisammen. Die »Agnete« wiederum, sicherlich eine skandinavische Ballade, enthält zwar starke legendäre Züge und ist der Zeit entsprossen, in der Loewes Geist sich zum dritten Male schöpferisch in der Legendengestaltung erwies, gehört indes mit der ähnlich gearbeiteten Ballade vom »kleinen Schiffer« unzweifelhaft in unseren Band.

Notizen zu den Schottischen Balladen.

Nr. 1. Edward. Vorlage: Die **Schlesinger**sche älteste Original-Ausgabe. Zur Vergleichung wurde herangezogen die Ausgabe von **Spehr** in Braunschweig (alter Nachdruck).

Es ist eine Thatsache, die von denen, welche sich eingehend mit Loewe beschäftigen, immer schmerzlich empfunden wird, dass die alten Drucke Loewescher Werke hin und wieder musikalische Ungenauigkeiten enthalten, und in der Mehrzahl der Fälle sieht man sich leider nicht in der Lage, durch Vergleichung mit den Handschriften des Meisters Licht in diese zweifelhaften Stellen zu bringen. Gerade »Edward« weist nun mehrere solcher Probleme auf. Bei Veranstaltung der vorliegenden kritischen Ausgabe musste der Versuch gemacht werden, eine zufriedenstellende Lösung derselben zu finden. Wir bitten für denselben um geneigte Nachsicht und bemerken, dass hier wie immer alle redaktionellen Hinzufügungen durch kleineren Druck gekennzeichnet sind.

S. 2, Accol. 2, T. 1 und S. 3, Accol. 2, T. 2, Pfte. r. Hd. fehlt in der O.-A. ♮ vor *g*, aber schon die wenig späteren, mit den (nachträglich korrigierten) Original-Platten gedruckten Ausgaben haben das Auflösungszeichen.

S. 3, Accol. 4, T. 4, Singst. Letzte Note in der O.-A. *b* scheint Druckfehler zu sein. Wir setzen *as* dafür.

S. 5, Accol. 2, T. 5. Die O.-A hat hier den *d*-moll-Dreiklang, spätere, noch mit den Originalplatten gedruckte Ausgaben haben allerdings dur. Wir folgen der ältesten Lesart.

S. 5, Accol. 4, T. 1, Singst. O.-A.: Es fehlt ein Achtel. Unter Berücksichtigung von Accol. 3, T. 2 sowie der folgenden Fragen der Mutter war dieser unvollständige Takt durch eine an den Anfang gestellte Achtelpause zu ergänzen.

S. 7, Accol. 3, T. 2, Pfte. l. Hd. Tiefste Note in der O.-A. *es* (statt *d*), wohl Druckfehler.

S. 8, Accol. 5, T. 1, Pfte. l. Hd. muss wohl ♮ vor *a* stehen. Hätte L. *as* gewollt, so würde er bei gleichzeitigem Anschlag von *dis* gewiss ein ♭ vor die Note *a* gesetzt haben.

S. 9, Accol. 5, T. 2, Pfte. r. u. l. Hd. muss vor *c* wohl ♮ stehen. Das *h*, welches L. im vorhergehenden Takt in der r. Hd. schreibt, drängt entschieden nach *c*, und L. würde, wenn er in T. 2 wirklich *ces* haben wollte, gewiss ♭ vor *c* gesetzt haben, wie er dies bei übermässigen und verminderten Intervallen immer zu thun pflegt. Auch ästhetische Gründe sprechen für *c*. Der verminderte Septimenaccord wirkt viel schärfer einschneidend als die weichere, klanglich dem Dominantseptimenaccord gleiche Harmonie, welche man mit *ces* erhält. —

Die gewaltige schottische Ballade (Child, English and Scottish popular Ballads Nr. 13), die jüngst Erich Schmidt (Festgabe für R. Heinzel 1898 S. 29) im Zusammenhange mit andern dramatisch-lebendigen Darstellungen eines Verwandtenmordes trefflich beleuchtet hat, ward zuerst 1773 von **Herder** in den Blättern von deutscher Art und Kunst (Werke herausg. von Suphan 5, 172), dann 1779 in seinen Volksliedern (Werke herausg. von Suphan 25, 476) mit hinreissender Sprachkraft verdeutscht. Gegen ihn treten die späteren Übersetzer, ein Anonymus in Seckendorfs Musenalmanach 1808, Platen, A. v. Marées, W. Gerhard und Fontane (Argo 1854, 211) ebenso in den Schatten, wie etwa die Komposition von Schubert oder Brahms gegen die Loewes. Dieser legte Herders älteren Text von 1773 zu Grunde. Varianten: 3, 2 ander — 4, 4 über Meer — 5, 2 sonst und schön — 6, 1 werden dein Weib — 6, 2 über Meer. — Herders Worte »Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, will wandern übers Meer« bezeichnen übrigens die selbstgewählte Busse des Vatermörders nicht richtig; Edward will die altgermanische Strafe eines Parricida auf sich nehmen und in ein steuerloses, leckes Boot steigen. Erich Schmidt führt a. a. O. über unseren »Edward« aus: »Der Schauplatz, ein freier Platz vor der Burg, ernste Berge und tiefe Seen dahinter, im nahen Vordergrunde das wilde Meer, dessen Wellenschlag ein angepflocktes Boot schaukelt. Mutter und Sohn treten einander entgegen. Frage und Antwort wechseln regelrecht in zwei Gruppen, beide überwältigend aus der furchtbar gepressten Stimmung emporgesteigert. Sie bleibt die Lauernde und giebt ihrem Ton nur leis eine stärkere Dringlichkeit, während er, das dumpfe Opfer, sein auf Umwegen mühsam herangebrachtes Geständnis und dann den letzten Fluch als zwei Donnerschläge in die dunkle, grollende Gewitterschwüle wirft. Sie weiss alles, hat aber ihre Lust an einem hartnäckigen Verhör, das endlich sie selbst niederschmettert. Ein Vatermord ist geschehen, das Blut tropft noch vom Schwerte des jungen Lords. Schritt für Schritt erfahren wir die That, die Anstiftung, die Folgen, nichts jedoch über den Anlass. War es Habgier, Herrschsucht, oder Rache, und wofür? — — —«

Möge hier auch stehen, was 1840 (Charakteristik d. Volkslieder S. 601 und 602) **Talvj** über »Edward« schrieb: »Wir rechnen sie zu dem Gewaltigsten, das die tragische Dichtkunst je hervorgebracht. In der That bietet diese Ballade einen entschiedenen Beweis von der ungeheueren tragischen Kraft dar, die in einer fast an Nacktheit streifenden Darstellung liegt. Sie ist dramatisch von Anfang bis Ende; kein einleitendes, erzählendes Wort, wir sehen die Scene; warum sollte der Dichter sie durch Beschreibung schwächen? Durch das ganze Zweigespräch nicht ein einziges Bild, nicht ein einziger Vergleich, und dennoch steht ein ganzes Gemälde vor unsern Augen. Wo jedes Wort einen lebendigen Begriff giebt, ist jedes Wort ein Bild. Nicht die Wirkung der erhabensten Tragödie, auf der Bühne dargestellt, könnte erschütternder sein, als wir einst erlebt, dass diese Ballade auf ein paar Individuen von tieferem Gefühl und tieferer Bildung, als die Masse, hervorbrachte, als unser genialer **Loewe** sie in seiner eigenen, den Worten sich so vollkommen anschliessenden Komposition vortrug. Sechzehn Jahre sind darüber vergangen, und doch hören wir noch das furchtbare Oh! in all seinen schauerlich schattirten Tönen — jetzt der herzzerreissende Schrei der Verzweiflung, jetzt in düstere Melancholie hinschmelzend beim Gedanken an Weib und Kind; endlich

ausstürmend in schäumender Wuth, das Echo des »Fluches der Hölle«, den der Sohn auf die Mutter schleudert. Eine todte, geisterhafte Stille herrschte noch im Zimmer, als die schauervollen Töne schon längst verklungen waren, und jeder Hörer fühlte, ohne an Aristoteles zu denken, dass tragische Empfindungen die Leidenschaften reinigen und die Seele erheben«.

A. B. Marx, der auch zu jenem von der **Talvj** hier angedeuteten Kreise gehörte, schrieb 1824, in welchem Jahre die Komposition zuerst erschien, es sei noch nie von einem Komponisten mit solcher Kraft gesungen worden.

Bekannt ist, von welcher Begeisterung auch **Richard Wagner** über die Loewesche »Edward«-Ballade erfüllt war. Der berühmte Loewe-Meistersänger **Eugen Gura**, auch gerade wegen seines »Edward«-Gesanges bewundert, schrieb mir unter dem 22. Sept. 1897 aus seinen Erlebnissen in Bayreuth vom Sommer 1875 u. A. Folgendes: »Nachdem . . . zuletzt sich ein Gespräch über musikalische Deklamation entwickelte, wobei auch die Rede auf **Weber** und **Marschner** kam, berührte er zuletzt, als eigenartigen Meister, **Carl Loewe.** Als er von anderen Anwesenden vernahm, dass ich in Leipzig seit 1870 Loewes Balladen öffentlich sänge, eilte er an seine Bibliothek, die in stattlichen Reihen alle Wände des fensterlosen — nur von der Gartenseite beleuchteten — Saales bedeckte, und brachte einen sorgfältig gebundenen Quer-Folio-Band herbei. Er enthielt die Balladen **Loewes** aus dessen erster Periode vom **Edward** angefangen. **Wagner** stellte sogleich den Band aufs Clavierpult und sprach mit Eifer eingehend über einzelne Balladen. Gleich Edward bezeichnete er als ein Meisterstück, gross in seiner Charakteristik, tragischen Gewalt und meisterlichen Deklamation. In seinem Feuereifer schob er alsbald den Clavierspieler **Josef Rubinstein** zur Seite und setzte sich selber an den Flügel, obzwar bekanntlich Clavierspiel nicht seine starke Seite war, und begleitete selber den Edward mit der Bemerkung: »Dieses Stück kann mir kein Clavierspieler der Welt zu Dank spielen; so wie ich in dieser Ballade lebe, das können mir wohl wenige nachfühlen«. Ich begann also meinen Vortrag. Als ich in der Mitte des Stückes ungefähr zwei der bekannten Oh!-Ausrufe unterdrückte, indem ich die auf Oh entfallende Note mit dem vorhergehenden Text zusammenzog, hielt **Wagner** inne, mit der Frage: »Warum übergehen Sie diese Ausrufe?« Ich bemerkte, dass ich das bisher gethan hätte, in der Meinung, die allzuhäufige Wiederholung dieses Oh! könnte die Hörer ermüden. »Nein, nein!« rief er heftig, »darauf kommts mir gerade an! Diese Ausrufe müssen alle kommen, wie sie da stehen; nicht ein einziger darf unterdrückt werden!« Ich liess mir diese Mahnung für alle Zeit gesagt sein, und sang den Edward mit allen Oh's zu **Wagners** Zufriedenheit zu Ende. Hierauf musste ich ihm noch »Herr Oluf« und »Erlkönig« vorsingen, **Josef Rubinstein** begleitete. Wagner kam dadurch in die glücklichste Stimmung, so dass er zuletzt die für hohe Stimme komponirte »Walpurgisnacht« (Liebe Mutter, heut' Nacht heulte Regen und Wind) selbst mit wahrem Feuereifer markierte. **Wagner** sprach hierauf noch eingehend und liebevoll über **Loewe** und schloss mit den Worten: »Ja, das ist auch einer von den Meistern deutsch und echt!«

Gerade im Hinblick auf den »Edward« giebt übrigens **Loewe** selbst gelegentlich (auf Studienblättern) ästhetisierende Winke über die richtige Auffassung der Ballade als solche. Diese, bisher unveröffentlichte, ästhetische Beurtheilung Loewes lautet: »Die Ballade selbst ist in der Poesie wohl zu unterscheiden von der Erzählung. Während sich die Erzählung nur bemüht, ein Faktum ohne poetische Anforderungen, z. B. Bilder, individuelle, beigemischte Empfindung des Erzählenden, redend eingeführte handelnde Personen, genug irgend ein Faktum nur zu erzählen, damit es andere erfahren, — ist die componibele Ballade oder Romanze bemüht, ein Faktum nur als Grundlage der Poesie und der Empfindung mehr anzunehmen als zu schildern, und in

lyrischem Erguss, in der Hoheit der Empfindung, in volleren Bildern die ganze Kraft der lyrischen Poesie zu entwickeln. Eine gute Ballade steht deshalb noch höher als das Lied oder als Gesänge, sie muss ausser dem lyrischen Stoffe, den sie mit dem Liede gemein hat, noch einen dramatischen Faden daran knüpfen. Die besten Balladen sind die, welche die Erzählung ganz ausschliessen, und dafür den redend handelnden Personen den dramatischen Faden gleichsam so in den Mund legen, dass ihn der Leser sich von selbst schon denken kann, und statt der Erzählung Handlung geben, und dadurch völlig in das Gebiet der höheren dramatischen Kunst überstreifen; z. B. Herders »Edward««. Bekannt sind die Worte **Herders** über den »Edward« im Briefe an Goethe (Aus deutscher Art und Kunst; aufgenommen in das Vorwort zu den Stimmen der Völker): »Noch lege ich ein altes, recht schauderhaftes schottisches Lied bei, das ich unmittelbar aus der Ursprache habe. Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet sein, der der Text so viel Raum gönnt. Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausenderen Zügen geschildert werden? und welche Wirkung muss im lebendigen Rhythmus das Lied thun?« — Ob nicht Loewe durch diese Herdersche Notiz überhaupt zur Komposition des »Edward« angeregt wurde?

Ein höchst spannendes Lebensbild ihres Vaters, das die Enstehung seines »Edward« im Jahre 1818 darstellt, hat im Jahre 1881 Loewes Tochter Julie verfasst (von mir mitgeteilt in der »Musikwelt« I. Jahrgang Nr. 25). Sehr beherzigenswert sind auch **Eugen Guras** Angaben über den richtigen Edward-Gesang (Gura-Album I, S. 68).

Nr. 2. Der Mutter Geist. Vorlage: Die **Schlesinger**sche älteste Original-Ausgabe. Druckfehler in derselben:

S. 12, Accol. 2, T. 4, r. Hd. in der Vorlage: . Es könnte vielleicht fraglich erscheinen, ob nicht auf dem zweiten Viertel der Rhythmus sein soll. Uns scheinen im Hinblick auf den Fortgang die gleichmässigen Achtel:

richtiger. In dem ältesten sehr deutlich erhaltenen Plattendruck ist nicht nur keinerlei Spur von einem Verlängerungspunkte nach dem Achtel $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ vorhanden, sondern es geht aus der ganzen Stich-Anlage aufs klarste hervor, dass zwischen besagtem Achtel *c* und dem vor dem darauffolgenden, durch den gemeinsamen Balken mit *c* eng verbundenen Achtel *h* stehenden Auflösungszeichen von vornherein keinerlei Raum für einen Punkt vorhanden gewesen ist, da das Auflösungszeichen ausgiebigen und unbeengt breiten Raum einnimmt. Danach beruht der Sechzehntelbalken-Ansatz über dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{h}$ auf einem einfachen Druckfehler.

S. 14, Accol. 1, T. 2, l. Hd. Letzte Note in der Vorl. das tiefere *e*; offenbar Druckfehler.

S. 15, Accol. 4, T. 3 steht über der Singstimme: »*con dolorezza*« Dieses Wort giebt es im Italienischen nicht. Offenbar Druckfehler, für den zu setzen: *con dolcezza*, was ja auch ganz gut zu der Stelle passt.

S. 16, Accol. 5, T. 2 u. 3, Pfte. l. Hd. tiefste Note *cs* (statt *d*).

Vielfach wird in der Volkspoesie der germanischen und slavischen Nationen geschildert, wie die von der bösen Stiefmutter misshandelten Kinder am Grabe der rechten Mutter ihr Leid klagen und wie die Tote ihnen antwortet (Erk-Böhme, Liederhort Nr. 202. Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden 1, 155. 370. 2, 90). Am schönsten

und ergreifendsten aber zeigt die schon im 16. Jahrhundert aufgezeichnete dänische Ballade »Die Mutter unter der Erde« oder »Der Toten Wiederkehr« (Grundtvig, Danmarks gamle Folkeviser Nr. 89), die auch nach Schweden, Norwegen und Island gedrungen ist und neuere Dichter wie Rahbek, Oehlenschläger, Henrik Hertz, Longfellow zur Bearbeitung angeregt hat, wie die Gewalt der Mutterliebe die Schranken des Grabes bricht, den Kindern zu Hilfe eilt und die pflichtvergessene Stiefmutter schreckt. Dieser Zug findet sich auch in deutschen Märchen (Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 11 und 13. Pröhle, Harzsagen S. 79) sowie in französischen und italienischen Liedern (Nigra, Canti popolari del Piemonte Nr. 39) wieder. — Loewe hat die Übersetzung seiner Schwägerin **Talvj** (Therese A. L. v. Jacob 1797—1870) benutzt, in deren Charakteristik der Volkslieder 1840 S. 237 sich eine zweite Verdeutschung von ihrer Hand findet. Er hat, wie auch Herder in seinen Übersetzungen dänischer Balladen, auf die Kehrzeilen des Originals verzichtet und mehrere Strophen (1—3, 15, 33—35) fortgelassen. Auch W. Grimm (Altdänische Heldenlieder 1811 S. 147), Binzer (Dänische Volkslieder 1855 S. 18), Rosa Warrens (Dänische Volkslieder 1858 S. 183) und Uhland (Schriften 7, 419) haben die Ballade übertragen. In anderen skandinavischen Fassungen begegnen andre Namen: für Dyring erscheinen Björn, Salomon, Knud, Peter u. s. w.; die Todte heisst Sölverlad, Trine Walborg, Harme, Adelgod u. a.; die Stiefmutter Blide, Kisten, Guldborg, Ellenborg u. s. w.

Auch über diese gewaltige Ballade verfasste Loewes Tochter **Julie von Bothwell** ein fesselndes Lebensbild ihres Vaters (von mir mitgeteilt 1881 in Goldsteins »Musikwelt« I Nr. 28: »Liszt, Loewe und der Mutter Geist«). Der Vortrag dieser mächtigen Loewe-Ballade gehört zu den Meisterleistungen neuerdings **Eugen Guras** und **Lilli Lehmanns.**

Nr. 3. Das nussbraune Mädchen. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ**, Berlin.

Der Text der schottischen Ballade »The nut-browne mayd« ist von **Herder** (Werke 25, 415) übertragen, der in einer Fussnote zur Überschrift bemerkt: »Ein bekanntes und beliebtes Lied, das der feine und zärtliche **Prior** in seinen Heinrich und Emma umgebildet hat. Es steht in seinen Gedichten Vol. II und in den Reliqu. Vol. II p. 26«. Es sind dies Percy's Reliques of ancient english poetry. Nach Willmott, dem neueren Herausgeber der Percy-Sammlung (London, George Routledge and sons S. 189) erschien die Ballade zuerst um das Jahr 1521 in »Arnold's Chronicle«, woher sie Prior übernommen habe; vergl. auch den Nachweis in »The book of ballads ancient and modern, London, Virtue, Spalding and Co.« S. 178. Willmott nennt treffend diese Ballade »ein kleines Drama«. Herder hat die Ballade sehr frei übersetzt, so dass dieselbe mit Recht als eine Herdersche Dichtung bezeichnet werden kann. Die aus 12 Versen bestehende Strophe zieht er zu 8 Versen zusammen und verkürzt das Ganze ausserdem von 30 auf 17 Strophen. Feinsinnig lässt Herder die verallgemeinernde Schlussbetrachtung, die der »Author« mit der letzten Strophe giebt, weg, wie er überhaupt allen Schwulst aus der langatmigen, im breiten Bänkelsängertone geformten alten Schottenballade tilgt. Loewe hat auch die Anfangsbetrachtung des »Authors«, die noch Herder verkürzt bringt, und ausserdem vier weitere Herdersche Strophen (4, 5, 12, 13) weggelassen. [Eine andere Verdeutschung bei Kosegarten, Dichtungen 10, 177.] An Herders Text hat Loewe geändert 4, 1 Nein, Lieber — 10, 6 Auch wärens hundert noch — 10, 8 Der Liebe treuem Joch. Besonders bemerkenswert aber dürfte in Str. 9, 7 Loewes Änderung des »und« in »nun« sein. Während Herder den Imperativ »wähle« V. 7 mit dem Imperativ »hör'« V. 2 durch sein »und« gleichartig verbunden sein lässt, wodurch der Fortgang des Ganzen etwas Schleppendes erhält: so setzt Loewe, indem er diese Stelle schon in dem Dichterwort zu echt balladenmässiger Wirkung umwandelt, die

Handlung frisch belebend mit dem »nun« ein. Thatsächlich vollzieht sich auch an dieser Stelle die Lösung des ganzen balladischen Dramas.

Über »nussbraun« sei noch bemerkt, dass die brünette (schwarzbraune) Hautfarbe gleich den schwarzen Haaren im Mittelalter, das sein menschliches Schönheitsideal von der herrschenden germanischen Rasse empfing, für unschön galt (vergl. W. Hertz, Spielmannsbuch 1900 S. 376).

Nr. 4. Lied der Königin Elisabeth. Vorlagen: 1. Die Handschrift, im Besitz der **Schlesinger**schen Musikhandlung, von derselben gütigst zur Verfügung gestellt. 2. Der ursprüngliche Entwurf Loewes im Studienheft B S. 19. Hierin nur die Abweichung, dass S. 33, Accol. 1, T. 3 und in der parallelen Stelle S. 36, Accol. 5, T. 1 in dem letzten Viertel die drei letzten Sechzehntel im Fioriturenwerk der oberen Führung der Singstimme als Triole bezeichnet sind. 3. Älteste Ausgabe bei Schlesinger.

S. 32, Accol. 3 T. 1 O.-A. goldnem, Hndschr. aber richtig und mit Herder übereinstimmend goldnen.

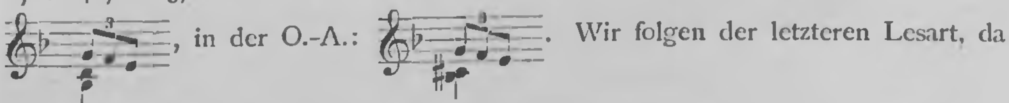
Das englische Original, das **Herder** in seinen Volksliedern (Werke 25, 412) frei und kürzend übertrug, rührt von William **Shenstone** (1714—1763) her und führt in seinen Poetical Works (1854 p. 157) die Überschrift: »The Princess Elizabeth. Alluding to a story recorded of her, when she was prisoner at Woodstock 1554«. — Loewe hat die erste Strophe Herders, in der der Dichter die Lage der gefangenen Prinzessin schildert, fortgelassen. — Treuer als Herder folgt dem englischen Texte die Verdeutschung von F. Notter (Blumen aus der Fremde 1862 S. 212).

Nr. 5. Archibald Douglas. Vorlagen: 1. Die Handschrift Loewes, im Besitz der **Schlesinger**schen Musikhandlung, und von derselben gütigst zur Verfügung gestellt. 2. Die **Schlesinger**sche älteste Original-Ausgabe.

Auf Grund der Vergleichung beider Vorlagen, von denen die zweite auch darum wichtig ist, weil aus ihr auf Änderungen, die noch in der Platte vorgenommen sind, geschlossen werden kann, seien nun folgende Ausstellungen sowie unserer Ausgabe zu Gute kommende Ergebnisse mitgetheilt:

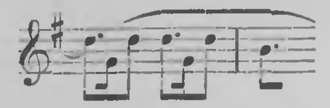
a) S. 39, letzter T., r. Hd. in Handschrift und O.-A. nur halbe Note ohne Verlängerungspunkte (oder eine Viertelpause?)

b) S. 40, T. 3, Pfte. r. Hd. in der Hdschr.:



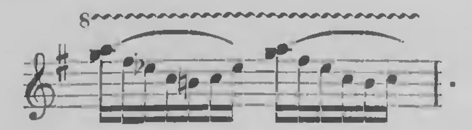
dieselbe eine Verschärfung des Ausdrucks darstellt und höchst wahrscheinlich auf eine Veränderung zurückzuführen ist, die Loewe zweifellos beim Lesen der Korrektur vorgenommen haben wird; die genaue Besichtigung des ältesten Druckes lässt deutlich erkennen, dass eine Veränderung auf der Platte ausgeführt worden ist.

c) S. 40, Accol. 4, T. 4 u. 5, Pfte. r. Hd. weichen Hdschr. und O.-A. von einander ab. O.-A.:



Wir folgen der Handschrift.

d) S. 41, Accol. 2, T. 2, Pfte. r. Hd. In der Hdschr.:



Schreibfehler, den L. dadurch machte, dass er in der ersten Gruppe die letzte Note *fis*, in der zweiten die beiden letzten Noten *es* und *fis* fortliess. Nach Anleitung des vorhergehenden Taktes war derselbe leicht zu berichtigen. Der Originaldruck, welcher die Stelle richtig hat, lässt deutlich erkennen, dass hier auf der Platte eine grössere Korrektur ausgeführt wurde.

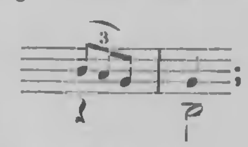
e) S. 41, vorletzter Takt, letztes Achtel in der l. H. In der O.-A. ♭ vor e, welches in unserer Ausgabe weggelassen werden konnte, weil wir das von L. vergessene ♭ vor dem e am Anfange des Taktes ergänzt haben. Das ♭ vor dem *g* desselben Akkordes in derselben Ausgabe ist Druckfehler.

f) S. 43, Accol. 2, T. 2 und S. 46, Accol. 4, T. 1, Singst. Die O.-A. hat Staccato-Punkte über allen vier Noten. Feiner scheint uns die Lesart der Hdschr., die auf der ersten Note des Taktes, auf die in beiden Fällen eine Silbe mit langem Vokal kommt, den Punkt fortlässt.

g) S. 44, Accol. 4, T. 3 und 4. Unter der Haupttextzeile, höchst wahrscheinlich von Loewes Hand, die Worte: »ist mir nur« in folgender Stellung

mir ist
ist mir nur

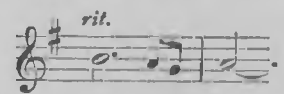
h) S. 44, Accol. 5, T. 2 und 3. Pfte. r. Hnd. in der O.-A. fälschlich:



in Loewes Handschr. wie bei uns: *d c h h*.

i) S. 48, Accol. 2, T. 4 hat die Hdschr. in der Singstimme auch über der Achtelpause noch eine Fermate.

k) S. 49, Accol. 5, T. 3 fehlt in der Handschrift im Texte das »so«, und Loewe singt·



Wir folgen Loewes Handschrift. Zwar hat Loewe in der vorangehenden Zeile, welche das gleiche Dichterwort schon einmal gebracht, selbst zwischen die Worte »Heimath« und »liebt« das »so« — bei **Fontane** nicht vorhanden — nachträglich mit eigener Hand eingeschoben und die beiden ursprünglich mit einander verbundenen Achtel einzeln gestellt, — eben, um diese gemütvollen Herzensklänge noch volkstümlicher zu gestalten; — an der wiederkehrenden Stelle, welche, wie die ganze Handschrift Loewes, gross und weitläufig angelegt ist, aber lässt er es weg.

Es lag beim Meister wohl die Absicht vor, mit Wiederholung dieser Verse nicht nur der lyrischen Stimmung der weich gewordenen Seele Ausdruck zu verleihen, sondern zugleich, nachdem der Umschwung in der Seelenstimmung des Königs Jakob sich vollzogen hatte, um so nachdrucksvoller solches durch des Königs Mund als einen allgemeinen Wahrspruch von der Heimatliebe zu verkünden. So fehlt denn bei der Wiederholung das vordem auf jenen einzelnen Fall eingelegte »so«.

Über die Handschrift Loewes, die in unserer Ausgabe bis auf den kleinsten Punkt getreu wiedergegeben wird, sei noch berichtet:

S. 46, Accol. 1, T. 3.
über »hielt« findet sich das Präsens »hält« geschrieben; wie es scheint von des Verlegers Hand. Accol. 5 T. 4 war ursprünglich das *a* der Singstimme in den drei Vierteln und beiden Achteln »ich will nur tränken dein« weitergeführt, dann aber getilgt

und feinsinniger nach *b* erhöht. S. 49 Accol. 2 T. 4 »aufs« ausgestrichen, vermuthlich vom Verleger, da ersichtlich mit anderer Tinte ausgeführt; vielleicht hierzu angeregt durch den Dichter, welcher »trag es neu« hat. S. 50. Accol. 3 T. 4: Der ganzen Note der Singstimme auf das Wort »Zeit« im 3. Takt war ursprünglich eine zweite ganze Note *d* auch im 4. Takt gefolgt; später von Loewe ausgestrichen.

Die Ballade ist keine Übersetzung aus dem Englischen, sondern im grossen Ganzen freie Erfindung von **Theodor Fontane** (1819—1898) vergl. Balladen 1862 S. 97; Gedichte, 2. Aufl. 1875 S. 119. 5. Aufl. S. 140. Varianten: 2, 4 Ich bin ja worden alt. 6, 2 Meut' und Mann — 10, 1 Stirling-Schloss — 12, 1 O denk an Alles, was einsten war — 12, 3 ich hab' es gebüsset — 15, 1 ich höre dich nicht — 18, 3 Und sein Panzerhemd war schwer — 18, 3 Ich will nur warten — 19, 1 Ich will — 22, 1 trag es neu' — 22, 4 Wer die Heimath liebt wie du.

Als ich im Sommer 1894 eine Reise durch Schottland unternahm, fand ich wie über die Edward-Ballade als solche, so andrerseits über die von Fontane erzählte Archibald Douglas-Begebenheit nur geringe Kenntnis bei der Bevölkerung vor. Den ersten Anknüpfungspunkt zur Erforschung der historischen Quelle der Fontaneschen Douglas-Ballade gewann ich in Linlithgow. Der Kastellan des alten Stuart-Schlosses (heute eine stolze Ruine), dem ich die Douglassage, wie sie Fontane behandelt hat, mit der Bitte um nähere Auskunft über dieselbe vortrug, verwies mich auf **Walter Scotts** »Marmion«. Wenn nun auch diese Dichtung, in welcher wohl einige unserer Erzählung verwandte Züge in dem Leben älterer Stuartkönige gestreift werden, die richtige Spur nicht aufwies, so war dies doch ein wichtiger Fingerzeig, in **Scott** nach der Douglas-Fabel zu forschen. So fand ich mancherlei Material, namentlich über das Verhältniss der Stuarts zu dem Douglas-Geschlecht in »The lady of the lake, Author's edition London: Adam & Charles Black 1893«, und in der Note 3 S daselbst den Kern der Douglas-Fabel, eine Begegnung zwischen **Jakob V.** und **Archibald-Douglas of Kilspindie,** aus welcher Scott Züge für die Darstellung seiner Dichtung entnommen, und für welche er den bekannten Geschichtsschreiber **Hume of Godscroft** (The history of the houses of Douglas and Angus 1644 p. 262) als Überlieferer anführt.

Albert B. Bach, der berühmte schottische Balladensänger, den ich darauf in Edinburgh besuchte, und der in Sang und Schrift sich angelegen sein lässt, in Schottland die Loeweschen Balladen zu verbreiten, teilte mir alsdann mit, dass er wegen der Douglas-Quelle an **Theodor Fontane** selbst geschrieben und darauf nachstehenden Brief erhalten habe. Derselbe, von Herrn Bach mir zur Veröffentlichung übergeben, lautet:

»Kissingen, 16. Juli 89.

Hochgeehrter Herr!

Ergebensten Dank für Ihre freundlichen Zeilen; — ich beantworte sie, so gut ich es von hier aus, ohne Bücher, kann. Die Ballade stammt aus dem Jahre 1853. Ich blätterte damals in einer schaudervoll schlechten Übersetzung Walter Scotts und fand in diesem Bande, der eine der weniger bekannten grösseren epischen Dichtungen W. Scotts (Titel leider vergessen) enthält, eine lange, fast 7 Seiten bedeckende Anmerkung, die von diesem Streite zwischen König Jakob — — ich glaube der IV. — — und der Douglas-Familie erzählt und eingekapselt, aber ziemlich kurz, auch des von mir behandelten Vorganges Erwähnung thut. Der historische Verlauf war aber, wie **W. Scott** in eben dieser Anmerkung mittheilt, ein anderer. König Jakob begnadigte den Archibald Douglas n i c h t, was entweder dem alten Chroniken-Schreiber oder vielleicht auch erst Walter Scott selbst Veranlassung giebt, die Härte des Königs zu tadeln, denn (so wörtlich kopirt):

A king's face
Shall give grace.

Dieser Reim nimmt sich im Drucke gerade so aus wie hier, das heisst er steht nicht mitten im Text, sondern erklärt sich durch den weissen leeren Raum links und rechts, wodurch Sie beim Nachblättern, die Stelle leicht entdecken können. Nochmals also: Weniger bekannte epische Dichtung, lange Anmerkung und in der letzten Anmerkung die sehr scharf abweichenden zwei Zeilen. Nicht: Last Minstrel, nicht lady of the lake, nicht Floddenfield; auch dies wird Ihnen das Suchen erleichtern.

In vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane«.

Nach der so genauen Beschreibung in diesem Brief des Dichters können hier wohl nur die »Tales of a grandfather« gemeint sein, und zwar Teil I, Kap. 26. Da dieser Abschnitt aber keinerlei Anmerkungen enthält, sondern lediglich in Form des Textes selbst dargeboten ist, so dürfte es als nicht ausgeschlossen gelten, dass **Fontane** auch jene Anmerkung in der »Lady of the lake« bei seiner Dichtung vorschwebte, die, wenn auch in kürzerer Form, denselben Gegenstand zum Inhalt hat.

Walter Scott nun erzählt in seinen »Tales of a grandfather being the history of Scotland, New edition by Farrar, Edinburgh: Adam & Charles Black 1888« am Schlusse des 26. Kapitels:

»Jakob bestand auf seinem Entschluss selbst unter Umständen, welche seinen unversöhnlichen Hass ungrossmüthig machten. Archibald Douglas von Kilspindie, der Onkel des Grafen Angus, war ein persönlicher Liebling des Königs vor der Ungnade seiner Familie gewesen. Er war bei Jakob wegen seiner grossen Kraft, seiner männlichen Erscheinung und seiner in jeder Art von Waffenübung erprobten Gewandtheit so angesehen und beliebt, dass er ihn seinen »Graysteil« nach dem Namen eines Kämpen in einem damals volkstümlichen Romane zu nennen pflegte. Archibald, der fast ein alter Mann geworden und in England seiner Verbannung müde war, beschloss ein Wagnis auf des Königs Gnade. Er glaubte, da sie einstens so vertraut gewesen waren und, weil er nie persönlich Jakob beleidigt hatte, dass er auf Grund der alten Freundschaft wieder Gunst bei ihm finden werde. Er warf sich daher eines Tages dem König in den Weg, als dieser von der Jagd im Stirlingspark heimkehrte. Seit Jahren hatte ihn Jakob nicht gesehen, aber er erkannte ihn schon aus beträchtlicher Entfernung an seinem festen und stattlichen Schritt und sagte: »Dort ist mein Graysteil Archibald von Kilspindie«. Als sie sich aber begegneten, verriet er keinen Schimmer von der Wiedererkennung seines alten Dieners. Douglas wandte sich um, und indem er noch hoffte, wenigstens einen Blick gunstvollen Gedenkens zu erhalten, lief er an des Königs Seite nebenher; und, obgleich Jakob seinem Ross den Sporn gab, um bergan zu reiten, und Douglas, aus Furcht vor Meuchelmord, ein schweres Panzerhemd unter seinen Gewändern trug, war Graysteil doch ebenso schnell an des Schlosses Gitter wie der König. Jakob ritt an ihm vorbei und in den Schlosshof hinein; aber Douglas, von der Anstrengung erschöpft, setzte sich nieder an dem Thor und bat um einen Becher Wein. Der Hass des Königs gegen den Namen Douglas war so allgemein bekannt, dass kein Diener am Hof es wagte, dem alten Krieger auch nur eine so geringe Erfrischung wie diese zu reichen. Thatsächlich tadelte der König seine Diener wegen ihrer Unhöflichkeit und sagte sogar, wenn er nicht geschworen hätte, nie einen Douglas anzustellen, er Archibald von Kilspindie in seinen Dienst würde aufgenommen haben, da er ihn früher als einen Mann von grosser Fähigkeit kennen gelernt habe. Trotzdem übersandte er seinem armen Graysteil den Befehl, nach

Frankreich zurückzukehren, wo er bald darauf an gebrochenem Herzen starb. Selbst Heinrich VIII. von England, der ebenso unversöhnlichen Gemütes war, tadelte die Unversöhnlichkeit Jakobs in diesem Falle und führte ein altes Sprichwort an:

»A king's face
Should give grace««.

So **Walter Scott.** Zweifellos bildet dieser Abschnitt die Quelle für **Fontanes** Dichtung, und zweifellos ist es diese Stelle, die der Dichter selbst in obigem Briefe als seine Quelle angesehen wissen will; nur dass Fontane den Hauptschauplatz der Handlung von Stirling nach Linlithgow verlegt, welcher Ort sich auch heute noch, wenigstens was das Panorama von Schloss und See betrifft, trotzdem, dass die Waldungen rings herum abgeforstet sind, ebenso romantisch ausnimmt wie Stirling und Stirlingsschloss, — und dass der deutsche Historiendichter seiner Ballade versöhnenden Ausgang giebt. Auch das Sitzen des Archibald auf einem Stein schildern **Fontane** wie **Scott,** — nur geschieht solches bei ersterem Eingangs der Handlung, bei Scott gegen das Ende derselben, wo Douglas, dem Könige schliesslich sogar voraufeilend, an dem Schlossthore angekommen, sich auf einen dort befindlichen Stein setzte und des Königs Diener um einen Trunk bat, während der König dann alsbald ohne ihn zu beachten an ihm vorüber ins Schloss sprengte. Diese Geschichte mit dem »Stein« indes theilt uns **Scott** an jener anderen von uns angezogenen Quelle mit, Note 3 S in seiner »Jungfrau vom See«; und wir meinen, dass auch diese Stelle dem deutschen Balladenmeister Fontane nicht unbekannt geblieben war und ihm bei Abfassung seines »Douglas« in der Erinnerung vorgeschwebt haben mochte, — ja dass diese ganze Dichtung Scotts, wenigstens was das Verhältnis der Stuarts zu den Douglas betrifft, seiner Phantasie — vielleicht unbewusstermassen — Hilfsdienste für Situationsschilderung wie Charakterzeichnung darbot. Für besagte Note nun führt Scott wörtlich die Darstellung des Historikers Hume of Godscroft an. Da nun Scott seiner Beschreibung dieser Douglas-Begegnung in den »Tales« noch andere Züge einflicht, von denen Hume nichts erwähnt, so muss wohl Scott selbst bei Abfassung dieser Stelle in seinen Tales noch durch eine andere Quelle beeinflusst gewesen sein, auf welche wir noch nicht zu stossen vermochten.

Auch mag vielleicht in Anbetracht des so wohlthuend versöhnlichen Ausganges der Ballade für unseren Fontane jene Note aus der »Lady of the lake« von einigem Einfluss gewesen sein, weil in ihr weit mehr als in den Tales das im tiefsten Grunde Versöhnung atmende Gemüt des Königs, der nur aus äusseren, aber gewichtigen Gründen dieselbe abweist, uns geschildert wird, — wenigstens, wenn er die etwas freiere Übersetzung **Storcks,** wie wir vermuthen, gekannt haben sollte. — »Behandelt ihn gut, sagte er zu seinen Dienern; hätte ich nicht geschworen keinen Douglas zu schonen, so würde ich ihm verzeihen. Er soll als eine Gnade von mir ansehen, dass ich ihn [auf einige Zeit] nach Frankreich gehen lasse«; dort möge er seinen weiteren Willen abwarten.

Die Geschichte berichtet uns, dass Jakob V. (1513—1542) 1527 aus der Hut seines strengen Stiefvaters und Vormundes, des Grafen Archibald Douglas aus dem Hause Angus (1493—1557), der 1514 Gatte der verwittweten Königin Margarete geworden war und die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn geführt hatte, und seines Oheims Archibald Douglas of Kilspendy, nach Stirling entfloh und dort die Verbannung gegen alle Mitglieder des Hauses Douglas verhängte, die somit genötigt wurden, in England Zuflucht zu suchen.

Auch in der Dichtung »The lady of the lake« selbst wird uns Jakob V. vorgeführt, wie er in Feindschaft mit der Douglas-Familie lebt; der Dichter zeichnet uns hier besonders einen William Douglas, wohl den Namen von jenem bekannten auf Schloss

Stirling von Königshand ermordeten William Douglas hernehmend. Das Gedicht endet mit der Versöhnung; Douglas wird wieder in Stirling der Nächste dem Throne und dem Herzen des Königs. Danach möchte vielleicht Scotts »Lady of the lake« selbst auf die Gestaltung des Schlusses von Fontanes Douglas-Ballade nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein.

Fontane dichtete seinen »Archibald Douglas« **1853. Loewe** komponierte ihn laut Aufschrift eigener Hand auf seinem Douglas-Autograph **1857**, für tiefe Stimme. Loewe schrieb gerade in jener Zeit eine grössere Anzahl von Gesängen für tiefere Stimme und zumal auch für ausgesprochenen Bass. Anregung hierzu hat ihm besonders die herrliche tiefe Bassstimme des berühmten Bassisten von der Berliner Hofoper **August Fricke** gegeben (vgl. Loewe redivivus, Berlin, C. Duncker 1888 S. 193 ff.); Loewe pflegte von Frickes Bassstimme zu sagen: »schwarzem Sammet vergleichbar!« und auch die Komposition des »Douglas« ist zweifellos auf die mittelbare Anregung durch A. Fricke, der gerade 1857 in Stettin wirkte und viel bei Loewes verkehrte, zurückzuführen. Auch die berühmte Nichte Richard Wagners, Frau **Johanna Jachmann-Wagner**, die ebenfalls damals mehrfach in Stettin sang, und zumal auch mit Fricke zusammen in Loeweschen Oratorien, nahm den Douglas sofort in ihr Programm auf und trug ihn mit ihrer mächtigen und schönen Altstimme unvergleichlich vor. Später war es dann **Arnold Freiherr Senfft von Pilsach**, einer der hervorragendsten Balladensänger aller Zeiten, der mit seiner bedeutsamen Douglas-Wiedergabe sich allenthalben Aller Herzen gewann; — freilich schon vor ihm wirkte **Eugen Gura** mit seinem »Douglas« Wunder; und noch heute preisen wir diesen grössten deutschen Sangesmeister um seiner unnachahmlich schönen Douglas-Vorführung willen. Sein Douglas-Meistervortrag, wie er ihn allerorts unzählige Male, — gedenken wir nur der Gura-Abende zu des Komponisten 100. Geburtstage und 30. Todestage sowie nach des Dichters Heimgange, dargeboten hat, wird allen Hörern stets unvergessen bleiben! Auch des schottischen Balladensängers **Alb. B. Bach** sei hier unter den vielen hervorragenden Douglassängern gedacht, der sich um die Bekanntmachung der Schottenballade unter der Schottenbevölkerung ein ganz besonderes Verdienst erworben hat.

Als Loewe körperlich ein gebrochener Mann war — es war in Düsternbrook bei Kiel, nicht lange vor seinem Tode — war er eines Tages im Begriff sein Haus zu verlassen, um im dortigen Eichwald spazieren zu gehen; da ertönten, von einer seiner Töchter gespielt, aus einem der unten gelegenen Zimmer die Klänge seines Douglas. Der Meister lauschte wie aus einem Traum erwachend auf und äusserte zu seinem Begleiter, als gerade die Jagdscene gespielt wurde: »Horch! Das ist schöne Musik!« —

Hin und wieder haben Douglassänger es sich beifallen lassen, einzelne Partien der Ballade zu ändern (z. B. auf das Wort »trotzig«) oder zu kürzen; von einem wirklich feinsinnigen und in den Stoff tief eindringenden Sänger kann man derartige Verstümmelung, die nur Vandalismus ist, wohl nicht erwarten. Auch wird das Tempo an der Stelle: »König Jakob gab seinem Ross den Sporn« von manchen Sängern zu schnell genommen. Loewes Tochter schreibt darüber treffend (Loewe rediv. S. 278): . . . »Der Douglas mit der Kraft der Verzweiflung mit dem schwer gepanzerten Körper, stürzt sich in den Zügel des Pferdes und hält es zurück. Der König, mit stolzer Aufregung, setzt bei jedem Viertel neu die Sporen ein und versucht Pferd und Hindernis zu überwinden. Das Alles arbeitet in glühender Sonne einen steilen Berg hinan. Nein! feste, starke, vorwärtstreibende Viertel, denen man das Bleigewicht anmerkt; ängstliche Triolen für's Pferd, dem nie alle Beine zur Verfügung stehen bei so widerstrebender Einwirkung«.

Es dürfte kaum bekannt sein, dass jene Begegnung zwischen König Jakob und Archibald von Kilspindie schon einmal Anlass zu einer Balladendichtung gegeben hat.

Walter Scott berichtet darüber in jener Note 3 S der »Lady of the lake«. Er begründet die Thatsache, dass er nicht in ausgiebigerem Masse dichterische Züge aus jener von Hume of Godscroft überlieferten Begegnung für seine »Jungfrau vom See« verwertet habe, mit den Worten: »wären dieselben nicht schon in eine rührende Ballade von meinem Freunde Mr Finlay [1792—1810] verwoben«, dessen Gedichte: »Scottish Historical and Romantic Ballads« nach Scott Glasgow 1808, vol. II p. 117 erschienen sein sollen, welches insofern irrtümlich ist, als sie in Edinburgh bei Ballantyne u. Comp. 1808 herauskamen, dort im II. Bande unter »Modern Ballads«. **John Finlays** Ballade trägt die Überschrift »Archie ó Kilspindie«. Es darf als ausgeschlossen gelten, dass **Fontane** dieselbe gekannt hat. Nur in zwei Strophen berühren sich beider Dichter Balladen näher; da beide die gleiche Quelle (nämlich im Grunde genommen Hume of Godscroft) benutzten, so ist die grössere Ähnlichkeit in beiden Dichtungen hier leicht erklärlich. Das Gedicht Finlays hat mir seiner Zeit Herr Albert B. Bach liebenswürdigst übersandt; die 2 Strophen lauten:

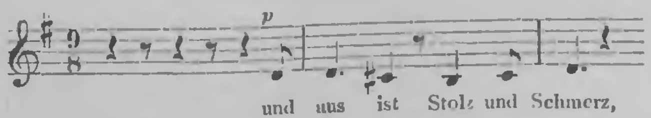
An' he spurred his horse wé gallant speed,
But Archie followed him manfullie,
And, though cased, in steel frae shoulder to heel
He was first ó as his companie.

As they passed, he sat down on a stone in the gatt,
For a' his gray hair there was naeither biel.
The king staid the kindmost o' the train,
And he aft looked back to his old Gray Steel.

[Und er spornte sein Ross zu scharfem Trab,
Aber Archibald folgte ihm mannhaft,
Und obgleich er in Stahl gehüllt war von der Schulter bis zur Ferse,
War er gleich zu Anfang an seiner Seite.

Nachdem sie an einander vorbei waren, setzte er sich auf einen Thorstein,
Denn für seinen Graukopf gab es keinen andern Schutz;
Der König, der freundlichste des Zuges, stutzte
Und blickte zurück nach seinem alten Gray Steel.]

Robert von Keudell, einer der hervorragendsten Balladenkomponisten nach Loewe, lässt in seiner vortrefflichen Ballade »Das Herz von Douglas« (Dichtung von Moritz Graf Strachwitz; Verlag von Breitkopf & Härtel) auf feinsinnige Weise einen leisen Anklang an Loewes Douglas hindurchzittern mit der mehrfach wiederkehrenden Wendung:



Nr. 6. Thomas der Reimer. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von Julius Bauer, vorm. C. Weinholtz, Braunschweig. 2) Die handschriftliche Bleistiftskizze Loewes für etwa 27 Takte auf einem Studienblatte.

S. 57, Accol. 2, T. 3, Text in der Skizze: wenn sie leis (O.-A.. leicht); wir folgen der Handschrift.

Thomas von Ercildoune in der Grafschaft Berwick, genannt der Reimer, der im 13. Jahrhundert gelebt haben soll, ist in der schottischen Volksüberlieferung berühmt als Dichter und Prophet. Die Gabe der Weissagung verdankte er seiner Verbindung mit der Feenkönigin, bei der er sieben Jahre verweilte. Die Schlucht am »Huntlie Bank« gehörte zu Walter Scotts Besitzung Abbotsford. Von der altschottischen Ballade

[Child nr. 37] hat Loewe nur die erste Hälfte komponiert; die zweite schildert die wundersamen Erlebnisse des Reimers im Feenreiche. Der von Loewe komponierte Text sollte nach der Angabe auf dem Titelblatte von **Lina Loeper-Wilhelmsfelde** geb. Gothenbeutel, einer Freundin des Loeweschen Hauses, sein. Mit ihr, einer geistvollen Dame, die besonders des Englischen kundig war, ging Loewe auf Liebenower Mühle, im Kreise Greifenhagen, Walter Scotts »Minstrelsy of the Scottish Border« durch, um zu Ehren Sir Walters einen Stoff zur Komposition zu haben, — es mag bald nach 1860 gewesen sein. (Vergl. hierüber, wie überhaupt über Thomas den Reimer die interessante Schrift »Thomas der Rhymer. Loewesche Ballade aus dem Altschottischen. Studie von **Julie von Bothwell**, geb. **Loewe**. Berlin, C. Duncker. 1885«). Dass jedoch der Text zu dieser Loeweschen Ballade von Lina Loeper sei, beruht auf einem Irrtum, da derselbe nach **Joh. Boltes** Ermittelung wörtlich von unserem **Theodore Fontane** herrührt, der in seinem Buche »Jenseit des Tweed«, 1860, S. 332 genau dieselben 8 Strophen mittheilt, welche Loewe komponiert hat. Hätte Fontane hier eines anderen Übersetzers Arbeit wiederholt, so hätte er sicher auch dessen Namen genannt. In seine »Gedichte« hat Fontane das Stück, wie viele seiner älteren Balladenbearbeitungen nicht aufgenommen. Übrigens sprechen auch innere Gründe für die Verfasserschaft Fontanes. Vermutlich hat Lina Loeper auf jene mit Loewe betriebene gemeinsame Forschung hin den Text Fontanes abgeschrieben und Loewe übersandt.

Andere Verdeutschungen haben W. v. Lüdemann (W. Scott, Balladen der schottischen Gränzlande 6, 131. 1827), Talvj (1840 S. 552), v. Dönniges (Altschottische Volksballaden 1852 S. 64), Arndt (Blüthenlese 1857 S. 246), Warrens (Schottische Volkslieder 1861 S. 14) veröffentlicht. Uhland (Schriften 4, 264) vergleicht die Ballade mit der deutschen von Tannhäuser im Venusberge. — Die Loewesche Original-Ausgabe hat Tom, Fontane: Thomas; so ist die Überschrift auch schon vordem von der Loeweschen Familie berichtigt (vgl. Julie von Bothwell a. a. O.). Varianten: Str. 3, 4 und bist — 4, 1 Frau sie hält ihr — 5, 4 bist sieben Jahr du mir — 6, 1 Und Thomas drauf: 'O Königin — 8, 4 klangen all die Glöckelein.

Notizen zu den Nordischen Balladen.

Nr. 7. Herr Oluf.

Vorlagen: 1., die Handschrift im Besitz der **Schlesinger**schen Musikhandlung und von derselben gütigst zur Verfügung gestellt.
2., die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

Hinsichtlich des Textes weichen beide Vorlagen sehr von einander ab.

	Hdschr.	O.-A.
Seite 59, Accol. 1, T. 2:	tanzen	tanzten [spätere Ausgabe in der Anmerkung sogar: tantzten]
» 59, » 3, » 1 u. 2:	komm tanzen	komm, tanze
» 60, » 1, „ 1 u. 2:	komm tanzen	komm, tanze
» 60, letzter u. 61 erster T.:	komm tanzen	komm, tanze
» 62, Accol. 3, T. 1:	heim	hin

S. 59, Accol. 3, T. 3. Obzwar aus der Handschrift nicht mit unbedingter Gewissheit zu ersehen ist, ob L. güldene oder göldene geschrieben hat, so folgen wir hier der ältesten sehr gut erhaltenen Or.-A., zumal da Loewe seinen »Oluf« bekanntlich sehr gründlich revidirt hat, und behalten »gölden« bei!

Seite 65, Accol. 3, T. 1. Hdschr. und O.-A. haben Bräutigam, also drei Silben unter zwei Noten, was wir in der Schreibweise, da es sich vornehmer liest als Bräut'gam, so belassen; der i-Vokal findet sich auch bei unseren klassischen Dichtern nicht selten gegen die metrische Skansion beibehalten, gewissermassen als habe er, metrisch zwar überflüssig, dennoch seine ästhetische Bedeutung.

Wir folgen durchgehends der anschaulicheren und lebendigen Text-Fassung der Handschrift.

Zu bemerken ist noch, dass gerade die Art und Weise, wie L. diesen Herderschen Text in eine kürzere Fassung gebracht hat, ausserordentlich klar beweist, einen wie genialen Blick L. für die balladenmässige Behandlung des Textes hatte.

Erwähnt möge auch noch werden, dass S. 64, Accol. 2, T. 3 von L. ursprünglich als Tempobezeichnung Andante gesetzt war, dann aber durchgestrichen und durch das sinngemässere Grave ersetzt ist. Accol. 4 hiess es ursprünglich beim Beginn des $^2/_4$ Taktes an Stelle des Andantino: Tempo I ma non troppo. S. 65, Accol. 5, T. 4 findet sich vor dem *c* in der Hdschr. ein ♮; doch da der Übergang von *E*-dur auf *E*-moll schon 12 Takte früher eintritt, ist dies ♮ getilgt worden.

Über den musikalischen Theil wäre Folgendes zu bemerken.

Seite 61, Accol. 5, T. 2, Pfte. r. Hd. letzte Note. Aus der Handschrift geht nicht ganz deutlich hervor, ob L. hier *fis* beabsichtigt hat. (Auch die O.-A. hat *g*.) Es scheint aber, dass L., verleitet durch das Vorhergehende, ursprünglich irrtümlicher Weise *g* geschrieben, später *fis* aus der Note gemacht hat. Die Dissonanz *g* aber hätte hier auch keinen greifbaren Sinn.

Seite 64, Accol. 4, T. 3, Pfte. r. Hd., Oberstimme. L schreibt hier und an allen folgenden gleichen Stellen stets: ♩.. ♬, also ein Zweiunddreissigstel zu viel. Wir stellen den Taktinhalt dadurch richtig, dass wir die beiden letzten Noten in Vierundsechzigstel verwandeln.

Der Schluss-Accord ist in der Handschrift der *E*-dur-Dreiklang. Es ist wahrscheinlich, das L. ursprünglich *gis* haben wollte, bei der Korrektur aber das Kreuz vor *g* entfernte. Wir selbst besitzen ein ganz vorzüglich erhaltenes Exemplar vom »Oluf« (mit »Treuröschen« und der »Walpurgisnacht« in einem Bande), sicherlich einen der ältesten Abzüge überhaupt; die fettere Ausprägung der beiden untersten Notenlinien vor dem Schluss-Accorde berechtigt einigermassen zu der Annahme, dass Loewe in der Platte eine Korrektur vornehmen liess. Wir folgen daher der O.-A. und schliessen in *e*-moll.

Die dänische Ballade, deren Überlieferung bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht, ist von dem letzten Herausgeber Svend Grundtvig (Danmarks gamle Folkviser Nr. 47) »Elfenschuss« betitelt, nach dem Schlage, den die beleidigte Elfin dem Ritter versetzt. **Herder**, der in seinen Volksliedern (Werke 25, 443: Erlkönigs Tochter) das Stück mit gewohnter Meisterschaft des rechten Tones, doch ohne den für die skandinavischen Balladen charakteristischen Kehrreim übertrug, hat das dänische Ellerkonge = Elvekonge missverstanden und aus dem Elfenkönig einen »Erlkönig« gemacht, der durch Goethes Dichtung noch weitere Verbreitung fand. Durch Einzeldruck auf Flugblättern ist Herders Text tief ins Volk gedrungen und mehrfach aus dem Volksmunde aufgezeichnet worden (Erk-Böhme, Liederhort 1, 18. Frischbier, 100 ostpreussische Volkslieder 1893 Nr. 24. Blätter für pommersche Volkskunde 1, 131). Ach Gerle hat 1819 in seinen Volksmärchen der Böhmen 1, 18 Herders Übertragung benutzt. Andere Übersetzungen bei W. Grimm (Altdänische Heldenlieder 1811 S. 91), Püttmann (Nordische Elfenmärchen 1844 S. 111), Binzer (Dänische Volkslieder 1855 S. 16). Eine französische Bearbeitung von Leconte de Lisle hat Schack (Anthologie abendländischer und morgenländischer Dichtungen 1, 139) verdeutscht. Während in den schwedischen (Talvj S. 193. Arndt S. 175, Warrens 1857 S. 34), norwegischen und isländischen (Warrens 1866 S. 103) Fassungen der Held stets Olaf heisst, hat er in der englischen Ballade »Clerk Colvill and the mermaid« (Child 1, 378) den Namen gewechselt, und ebenso ist die Elfin zu einer Seenixe geworden. Die Bretonen haben eine näher verwandte Ballade vom Junker Nann und den

Elfen; bei andern Völkern lebt dagegen nur der zweite Teil, der von dem Tode des Bräutigams am Hochzeitstage erzählt, noch fort, indes die Veranlassung dazu, sein Zusammentreffen mit dem mythischen Wesen, fehlt, so im französischen Liede von Jean Renaud, im italienischen von Conte Angiolino und im wendischen bei Haupt-Schmaler 2, 131. In einem andern wendischen Liede (Haupt-Schmaler 1, 31. 327) stirbt der Jüngling durch einen unglücklichen Sturz vom Pferde.

Varianten 2, 1: grünem Land — 3 Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier? Tritt her in den Reihen und tanz mit mir — 4, 2 Frühmorgen — 5, 2 Zwei güldne Sporne schenk ich dir — 7, 2 Frühmorgen — 8, 1 Hör an, Herr Oluf, tritt — 8, 2 schenk' — 10, 1 Und willt, Herr — 11 Sie thät einen Schlag ihm auf sein Herz, noch nimmer fühlt er solchen Schmerz — 12 Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd: »Reit heim nun zu dein'm Fräulein werth!« — 14 Hör an, Sohn, sag an mir gleich, wie ist dein Farbe blass — 15, 1 Und sollt sie — 15, 2 Ich traf — 16, 1 Hör an — 16, 2 Was soll ich nun — 17, 1 ich sei im Wald — 17, 2 proben da mein Pferd — 18, 1 Frühmorgen und als es Tag kaum war — 20, 1 Herr Oluf er ritt in Wald — 20, 2 Er probt allda sein Pferd — 21, 2 und er war todt. —

Die dramatische Gewalt des »Oluf« hat schon unzählige Herzen auf das Tiefste erschüttert. Der Vortrag dieser Ballade gehörte zu den Meisterleistungen eines **Senfft von Pilsach** (Loewe redivivus S. 252, 257, 261—65), und **Eugen Gura** entfaltet noch heute in seinem »Oluf« das höchste Können seines genialen Meistersanges. Kein geringerer als **Spontini** erklärte schon im Jahre 1832 Loewes Oluf für »eine grosse Tragödie«, und **Richard Wagner** bewunderte dies Werk bis ans Ende seines Lebens. Loewes geniale Tochter **Julie von Bothwell** schrieb im Jahre 1882 eine lehrreiche Analyse über ihres Vaters »Oluf« (mitgetheilt von **August Wellmer** II. Jahrg. Nr. 9 des »Musik. Centralblattes« 1882). In dieser Abhandlung lesen wir im Anschluss an die Anmerkung Loewes unter dem Notentext, dass nach altem Volksglauben es eine Vorbedeutung zum Tode sei, wenn Jemand den Elfen begegne; er müsse dann so lange mit ihnen tanzen, bis er tot darnieder fiel: »Herr Oluf schlägt den Tanz aus. Beleidigt wünscht ihm Erlkönigs Tochter Seuch und Krankheit, die ihm folgen sollen. Sowohl die Mutter, die mit ihm in Berührung kommt, als auch die Braut, welche das Bahrtuch aufhebt, verfallen demnach einem sicheren Tode«. Sohn, Mutter und Braut sterben nach Loewes Ansicht — abweichend vielleicht von dem ursprünglichen Sinn der Sage — in dieser balladischen Tragödie. Der Tod der Braut erfolgt mit dem letzten (*e*-moll) Akkord der Ballade. Der Sänger halte die Fermate des vorletzten Taktes lange aus, der Begleiter lasse ausserdem eine markante Pause eintreten und gebe den Schlussmollakkord ff mit dem Effekt des Überraschenden. Der letzte Akkord bildet gewissermassen den letzten Akt der Tragödie für sich und ist von grösster Bedeutsamkeit und Wirkung für die richtige Erfassung und Vorführung der ganzen Ballade.

Im Übrigen nehme man jede Gelegenheit wahr, diese, wie die anderen Loeweschen Balladen von Meister **Gura** mit der Begleitung von Meister **Heinrich Schwartz** anzuhören, um für Auffassung und Vortrag zu lernen. Es sei hier noch besonders hingewiesen auf die Stelle »denn morgen ist mein Hochzeittag«, wo das kurz zuvor aus *e*-moll modulirte *gis*-moll dann mit dem auf die Silbe — »tag« aufgelösten *e* endet; so dass der Sänger, der naturgemäss mit Ritter Oluf zu einem Ganzen verschmilzt, sich gewissermassen von eisigem Schauer durchzittert fühlt, als ob Erlkönigs Tochter ihm plötzlich mit bannendem Geisterblick ins Antlitz schaut. Auch der feinsinnigen Auffassung **von Senffts** gedenke ich hier, der bei des Sohnes Antwort der Mutter gegenüber »zu proben allda mein Ross . . . und . . . Hund« in glücklicher und geistvoller Weise zwischen »und« und »Hund« eine bedeutsame Pause eintreten liess.

Nr. 8. Elvershöh. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

S. 69, T. 2, Pfte. r. Hd. oberste Note in der O.-A. *g* (statt *e*), Druckfehler.

S. 69, T. 4, 3. Achtel, Pfte. r. Hd. unterste Note in der O.-A. *h* (statt *c*), Druckfehler.

S. 71, Accol. 4, T. 5, erste Hälfte, tiefste Note der l. Hd. in der O.-A. *fis* (statt *g*), Druckfehler.

Die alte dänische Ballade »Elvehöj« d. h. Elfenhügel (Grundtvig Nr. 46) ist mit der vorigen nahe verwandt; nur entrinnt hier der Held glücklich der Macht der Elfen, die mit dem Hahnschrei erlischt, der den Morgen verkündet. Eine Fassung aus dem 16. Jahrhundert hat noch einen besonderen Zug: dem Jünglinge tritt unter den tanzenden Elfinnen seine eigene, früher von jenen geraubte Schwester mit einem Trinkhorn entgegen; wie er sie erkennt, flüstert sie ihm zu, er solle nur zum Scheine trinken. Schon klatschen die Elfen in die Hände, weil sie ihn durch den Zaubertrank gefangen wähnen; da kräht der Hahn, die Elfen entschwinden, mit ihnen auch die Schwester des Jünglings. **Herder** übertrug 1774 (Werke 25, 209) die schon 1766 durch Gerstenberg (Briefe 1, 110) in ungebundener Rede wiedergegebene Ballade; nach ihm versuchten sich Haug (1805), W. Grimm (1811 S. 156), Sander (1815), Püttmann (1844 S. 99), Binzer (1855 S. 13), Warrens (1858 S. 1), Willatzen (Altisländische Volksballaden 1897 S. 203) an derselben Aufgabe. Auch in Schweden (Arndt S. 177. 180) ist die Ballade vorhanden, und der Däne Heiberg hat ein Schauspiel daraus gemacht. Vergl. Uhland, Schriften 4, 263. Gerle 1, 35 (1819).

Varianten 1, 2: Mein' Augen — 2, 1 Die Eine sie — 2, 2 Die zweite — 2, 3 Jüngling! auf! Erheb' erhebe (Die Zeilen 2, 3—4 werden 3, 1—2 wiederholt) — 3, 3 soll'n — 4, 4 den süssen Tönen — 5, 3—4 fehlen: Die Fischlein schwammen in heller Fluth, mit ihren Feinden spielend — 6, 3 im grünen Wald — 6, 4 und] fehlt — 7, 2 Willt du — 8, 1 Ich will dich — 8, 4 Soll schnell dir — 9, 2 begehrt' — 9, 4 gestützet auf sein Schwert — 10, 2 Willt du — 12, 1 an] fehlt.

Die Entstehungsgeschichte seiner Ballade Elvershöh im Jahre 1820 beschreibt Loewe in seiner Selbstbiographie S. 72—74. Es drang wie höhere Eingebung auf ihn ein, als er einst als freiwilliger Jäger den Nachtwachtdienst auf dem Halleschen Kirchhofe versehen musste. Loewes Tochter **Julie von Bothwell** hat diese Begebenheit weiter ausgeführt in ihrem anschaulichen Lebensbilde »Elvershöh« (von mir mitgetheilt in Goldsteins »Musikwelt« d. 7. Mai 1881). Richard Wagner war von Begeisterung für diese Ballade erfüllt.

S. 70, Accol. 2 steht in der Original-Ausgabe: »begehret«. Herder schreibt »begehrte«, es reimend mit dem darauffolgenden »Schwerte«. [In Suphans kritischer Herder-Ausgabe steht sogar »begehrt'« und »Schwert«]. Wir folgen indes — leider liegt keine Handschrift vor — der ältesten Ausgabe; Loewe will eben, so meinen wir, durch Gegenüberstellung der beiden Ausdrücke musikalisch scharf kontrastiren und erhöht diesen Kontrast noch durch Verstellung der Reimsilbe; zugleich hebt er den Begriff der Begehrlichkeit dadurch schärfer hervor, dass er die Zeit hier in die Gegenwart rückt. Andrerseits lässt er durch die Reimverstellung den Jüngling das Begehren der Elfen ablehnen.

Nr. 9. Die drei Lieder. (**König Sifrid.**) Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

Den Text, für den sich eine Sagenquelle nicht nachweisen lässt, dichtete Ludwig **Uhland** am 10. November 1807 auf einem Abendspaziergange, »als der Mond von Zeit zu Zeit, in dunkle Wolken gehüllt, über dem Tübinger Schlosse stand«. S. Uhlands Gedichte, kritische Ausgabe von E. Schmidt und J. Hartmann 1898 1, 165. Varianten: 3, 2 finstern, stürmischen — 5, 1 das dritte, das schönste. »Die drei Lieder« gehören zu den bedeutendsten Balladen in Dichtung wie Musik. Es liegt hier ein Meisterwerk Uhlands vor, das in seltenem Masse die Vorzüge der alten Volksballade mit der

hauptsächlich von Goethe eingeführten Kunstballade vereinigt. Die inhaltreiche Kürze und die schon den Worten anhaftende Charakteristik kommt dem Balladenstil ausserordentlich zu Gute. Loewe zeigt hier eine Erfindungskraft und Kunst des Ausdrucks, wie es ihm selten gelang.

Verwandte Züge mit »des Sängers Fluch« sind in der Dichtung nicht zu verkennen; der Vergleich beider Balladen erweist aber den eminenten Vorrang der unseren vor jener. Rob. Schumann hat später beide zu einer Ballade (mit Chor) zu verschmelzen versucht.

In dem handschriftlichen Verzeichnis seiner Werke nennt L. diese Ballade einmal »König Sifrid«. Der Vortrag derselben gehört zu den Meisterleistungen **Josef Staudigls.**

Nr. 10. Harald. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Hofmeister,** Leipzig.

Abweichungen im Texte:

Str. 3, Zeile 4. Uhld.: und taucht aus Stromes Schaum? — L.: Was taucht aus Meeresschaum?

Str. 11, Zeile 4. Uhld.: er nickt — L.: und nickt.

Druckfehler im musikalischen Theile·

S. 79, Accol. 4, T. 3, Pfte. r. Hd. 6. Note *f* (statt *es*), Druckfehler in der O.-A., der schon in den späteren Hofmeisterschen Ausgaben verbessert ist.

S. 83, Accol. 4, T. 5 nimmt **Eugen Gura,** zu dessen Meisterleistungen der »Harald« gehört, bei den Worten: und schlummert »ein« das letztere, auf *es* geschriebene Wort in die tiefere Oktave und erzielt damit grosse Wirkung:



Uhland verschmilzt hier selbständig den skandinavischen Elfenglauben, wie er uns in den Balladen »Herr Oluf« und »Elvershöh« entgegentritt, mit der weitverbreiteten Vorstellung von bergentrückten und in Zauberschlaf versenkten Helden, wie Kaiser Friedrich oder Holger Danske. Vielleicht schwebte ihm auch der schlachtenfrohe dänische König Harald Hyldetand vor, den Odin gegen alles Eisen gefeit hatte (Uhland, Schriften 7, 234). Seine Ballade (Gedichte 1898 1, 234) entstand am 10. März 1811.

In betreff des tragischen Motives, nämlich weshalb Ritter Harald, nachdem schon sein Heergefolge ins Feenland entrückt war, auch selbst der Gewalt der Elfen verfällt, gehen die Ansichten auseinander. In jedem Falle gilt die Auffassung, dass es für Held Harald darauf ankommen musste, unter allen Umständen abwehrend zu bleiben und selbst der Nötigung des Durstes zu widerstreben. Nach Einigen habe nun Harald, da er sich den Helm vom Haupte löste, den Elfen Blösse und sicheres Ziel zu vernichtendem Angriff geboten; nach Anderen hätten die Elfen sich in Quellwasser verwandelt, vermittelst seines Trinkens ganz von ihm Besitz ergriffen und ihn selbst verwandelt.

Dass Elfen die Form des Wassers, der Wellen annehmen, um tückisch den Menschen zu verderben, findet sich auch anderweit, z. B. in friesischen Sagen von der Insel Sylt.

Nr. 11. Odins Meeres-Ritt oder der Schmied auf Helgoland. Vorlagen: 1) Loewes Original-Handschrift, von Herrn Prof. **Albert B. Bach** gütigst für vorliegende Arbeit übersandt.

2) Die erste Ausgabe in klein 8^{0}, Querformat, mit den Platten gedruckt, im Verlage von **Bote & Bock**, Berlin. »Zum Album des Tagebuchs der Reisen in Norwegen von **August Moritz** gehörend«.

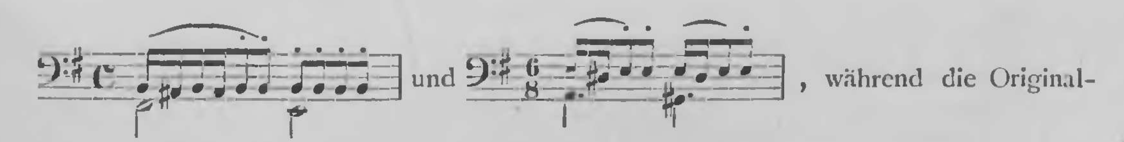
3) Die spätere Folio-Ausgabe desselben Verlags, für welche ganz augenscheinlich die Platten der kleinen Ausgabe in der Weise benutzt wurden, dass je zwei zusammengelöthet oder beim Überdruck zu einer Folioseite zusammengefügt wurden.

4) Der erste Entwurf, Bleistiftskizze im Skizzenbuche B, S. 23 B, 22, 23.

Als Titel der Ballade steht in Loewes Handschrift lediglich »Der schnelle Reiter«, zweifellos von Loewe selbst alsdann verworfen, der dafür den bezeichnenderen »Odins Meeres-Ritt« setzte; so als Kopf der Innenseite der ältesten Ausgabe. Auf dem Titelblatt ist dann noch hinzugefügt: »oder der Schmied auf Helgoland«.

S. 85, T. 1—4, Pfte. r. Hnd. In der Hdschr. allerdings Keile, doch setzen wir, da hier gewiss kein Staccatissimo beabsichtigt ist, mit der O.-A. nur Punkte.

S. 85, Accol. 2, T. 2 f. und Accol. 3, T. 4 ff. Bogen und Punkte in diesen Figuren der linken Hand setzen wir hier und in der Folge genau nach der auch in dieser Hinsicht sehr gewissenhaft gearbeiteten Handschrift so:



Ausgabe dieselbe (allerdings mit zahlreichen Inkonsequenzen) in folgender Weise hat:



S. 85, Accol. 3, T. 3 u. 4, Singst. Die beiden ⟨cresc.⟩ auf »heraus, heraus« aus der Hdschr. genommen.

S. 85, vorletzter T., Pfte. Die beiden *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 2, T. 3, Pfte. *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 2, T. 4, l. Hnd. Die Bogen zwischen *f* und *a* aus der Handschr.

S. 86, Accol. 3, T. 4, Singst. *sf* auf »wild« fehlt in der O.-A., steht aber in der Handschr.

S. 86, Accol. 4, T. 3, Pfte. ⟨cresc.⟩ (eigentlich überflüssig, da schon *cresc.* steht) aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 4, T. 4, Pfte. *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 5, T. 1—4. Die Staccato-Punkte (mit Ausnahme der klein gestochenen) aus der Hdschr., ebenso die drei Fermaten in T. 2.

S. 86, letzter T., Pfte. l. Hnd. Zweite Vorschlagsnote in den Vorlagen *g*; nach Analogie von S. 85, vorl. T. wurde besser *gis* gesetzt.

S. 87, Accol. 2, T. 3, Pfte. r. Hnd. Staccato-Punkte aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 3, T. 1, Pfte. *sf* aus der Hdschr., Punkt über der höchsten Note *h* der r. Hnd. desgl.

S. 87, Accol. 3, T. 1, letztes Achtel und T. 2. Die Staccato-Punkte in Singst. und Pfte. aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 4, T. 2, Pfte. In der O.-A. Bogen zwischen den beiden *a* der rechten Hand. Wir lassen denselben fort, da aus der Handschrift deutlich zu ersehen ist, dass L. die gleichen Töne in der rechten und linken Hand in diesem und dem folgenden Takte, sowie in den beiden vorhergehenden Takten nicht liegen gelassen, sondern wieder angeschlagen wissen will.

S. 87, Accol. 4, T. 3—4, Singst. < aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 5, T. 1 desgl.

S. 87, Accol. 5, T. 3—4 ebenso.

S. 87, Accol. 4, T. 4, Pfte. Die Staccato-Punkte in diesem Takte und in den beiden folgenden Takten sind aus der Hdschr. genommen.

S. 88, T. 1, Pfte. Die drei Staccato- (Marcato-!) Punkte in der linken Hand aus der Hdschr.

S. 88, T. 2. Die < > in Singst. und Pft. aus der Hdschr.

S. 88, T. 3 *cresc.* im Pfte. aus der Hdschr.

S. 88, T. 5, Pfte. Die beiden Arpeggio-Zeichen in der rechten und das letzte in der linken Hand sind aus Loewes Manuskript entnommen. Man könnte uns vielleicht entgegenhalten, dass hier das Wachsen des Eisens seine Grenze erreicht hat, dasselbe nunmehr in genügender Grösse fertig vorliegt, und dass Loewe, um diesen wichtigen Moment schärfer zu charakterisieren, die Arpeggien, welche doch mehr den Begriff des Dehnens, Werdens zur Darstellung bringen, bei der Korrektur vielleicht entfernt haben möge; doch zeigt der Original-Plattendruck an dieser Stelle keinerlei Spuren von Korrekturen, sodass wir das Fehlen der drei Zeichen vielmehr auf ein Versehen des Stechers zurückführen müssen.

In demselben Takte hat in der Hdschr. sowohl wie in der O.-A. das erste, aufwärts gestielte Viertel *e* der r. Hd. fälschlich einen Verlängerungspunkt.

S. 88, Accol. 3, T. 2, Pfte. r. Hnd. Die dritte und neunte Note lauteten unter konsequenter Fortführung der in den vorhergehenden vier Takten angewandten Figur ursprünglich *dis* (so die Hdschr.); doch lässt der alte Plattendruck deutlich erkennen, dass hier eine Korrektur ausgeführt und *h* an Stelle des *dis* gesetzt wurde. Man sieht in demselben sogar noch Überreste von dem Kreuze, welches vor dem ersten *d* stand.

S. 88, Accol. 3, T. 3. Hier haben die neueren Ausgaben den *c*-dur-Dreiklang, indem sie statt *a* in der r. Hnd. *g* setzen, während Hdschr. und O.-A. übereinstimmend den Quintsextaccord $\begin{smallmatrix}a\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$ haben. Zwar scheint es, als ob auf den Platten der neueren Bockschen Ausgabe das *a* in *g* erniedrigt worden sei, doch selbst wenn dies der Fall ist, so weiss man immer noch nicht, auf wessen Veranlassung und mit welchem Recht dies geschehen ist. Da der Septimenaccord zudem geeignet ist, dem Textworte »Bang« einen lebhafteren dramatischen Accent zu verleihen, so lag für uns kein Grund vor, von der Lesart der Hdschr. und der O.-A. abzugehen. Und wenn hier auch somit ein Ungewohntes an Stelle des allgemein Gebräuchlichen zu stehen kommt, so entspricht das eben der schöpferischen Kraft des Komponisten, die sich allenthalben in diesem gross angelegten Meisterwerke zeigt.

S. 88, Accol. 4, T. 1. Das < in der Singst. bei dem Worte »Graus« steht nicht in der Hdschr.; es ist anzunehmen, dass L. dieses charakteristische Vortragszeichen bei der Korrektur hinzugefügt hat.

S. 88, Accol. 4, T. 4, Pfte. *p* steht nur in der Hdschr.

S. 88, Accol. 5, T. 1. Drei > aus der Hdschr., desgl. die > in den folgenden drei Takten.

S. 88, Accol. 5, T. 2 u. 4. Die Arpeggio-Zeichen auf dem ersten Viertel beider Takte aus der Hdschr.

S. 88, Accol. 5, T. 4, Pfte. r. Hnd. L. hat ursprünglich den ersten Accord ohne *c* geschrieben; letzteres ist in der Hdschr. erst später hinzugefügt. Die O.-A. hat die Stelle ohne *c*.

S. 88, letzter T., Pfte. Die Staccato-Punkte auf dem dritten Viertel, sowie das Wort *stacc.* aus der Hdschr. Die Hdschr. hat im Pfte. auch auf dem ersten Viertel Staccato-Punkte, doch könnte es sein, dass L. dieselben bei der Korrektur entfernt hat, um dem Worte »Nun« mit seinem langen Vokale eine bessere Stütze zu geben.

S. 89, T. 2, Pfte. r. Hnd. Bogen und Punkte aus der Hdschr.

S. 89, T. 3. Dieser Takt enthält in der Hdschr. im Pfte. 5 (!) Viertel, nämlich noch eine Viertelpause nach der halben Note.

S. 89, T. 4, Pfte. r. Hnd. Staccato-Punkt auf dem ersten Viertel aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 1 Zwei > aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 1, letztes Viertel, Pfte. *ff* steht in der O.-A. erst beim ersten Viertel des nächsten Taktes, gehört aber nach der Hdschr. schon hierher. Vergl. Accol. 3, T. 2.

S. 89, Accol. 2, T. 1 letztes und T. 2 erstes Viertel. Die Arpeggio-Zeichen in der r. Hnd. aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 3, Pfte. *mf* in den Vorlagen um ein Viertel später, gehört aber hierher.

S. 89, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. Die > und Staccato-Punkte, sowie das > auf dem ersten Viertel des nächsten Taktes, wie auch die drei Punkte, welche im letzteren die l. Hnd. aufweist, sind aus der Hdschr. genommen.

S. 89, Accol. 4, T. 3. < in der Singst. aus der Hdschr

S. 90, Accol. 1, Pfte. *cresc.*, *f* und *cresc.* aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 2, T. 1, Pfte. *f*, 𝄽, zwei Punkte und > aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 2, T. 2, Pfte. Hdschr. *sf*, O.-A. *ff*. Zwei > und der Punkt über dem letzten Achtel der l. Hnd. aus der Hndschr.

S. 90, Accol. 2, T. 3, Pfte. 𝄽 und > aus der Hndschr.

S. 90, Accol. 4, T. 1. Über der ersten Gesangnote in der O.-A. ein Staccato-Punkt; die längliche Form und die senkrechte Stellung des Zeichens in der Hdschr. lässt aber vermuthen, dass L. hier den die Note noch mehr verkürzenden Keil haben wollte, die ja auch dem Charakter der Stelle am besten entspricht.

S. 90, vorletzter Takt. Zwei 𝄽, die Punkte über dem zweiten Achtel und zwei > aus der Hndschr.

Der Text rührt von **Aloys Schreiber** (1763—1841) her; vgl. seine Gedichte, Tübingen 1817 S. 14: »Meister Oluf.« Ihm liegt die Erzählung der norwegischen Saga Inga Bárdarsonar (Noregs Konunga Sögor hsg. von Thorlacius und Werlauff 4, 380. 1813, Fornmanna Sögur 0, 55. 1864; W. Menzel, Odin 1855 S. 169) zu Grunde, der zufolge Odhinn bei einem Schmiede in Nesic einkehrt und um Herberge und ein Hufeisen für sein Ross bittet. Auf die Frage des Schmiedes, wo er die letzte Nacht gewesen und die kommende zu sein gedenke, nennt er weit entfernte Orte, sprengt dann über einen hohen Zaun und verschwindet in den Lüften. Wenige Tage darauf fand in Norwegen eine grosse Schlacht statt. Aus derselben Quelle schöpft **Uhland**, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage Band VIII (Stuttg. 1868) S. 612. »Aus Norwegen meldet eine Königs-Sage, die in die Mitte des 13. Jahrhunderts gesetzt wird, kurz vor dem Friedensschlusse zwischen Philipp und Inge (im Jahr 1208) habe sich Odin

in Gestalt eines Reiters einem Schmiede gezeigt und Huf-Beschläge für sein Pferd verlangt, auch dabei erzählt, dass er jetzt das Land (Norwegen) verlassen wolle, um sich nach Schweden zu begeben (wo damals blutiger Bürgerkrieg ausgebrochen war). Der Saga-Schreiber fügt hinzu: Der Schmied hat dieses denselben Winter dem Könige Philipp erzählt und einer, der es mit anhörte, hat es wieder erzählt.«

Wie ein Nachklang dieser alten Sage erscheint eine Tiroler Volksüberlieferung von einem Reiter, der beim Schmiede zu Stilfs Nachts anpochte, seinen Rappen beschlagen liess und dann durch die Luft davonsprengte (Zingerle, Sagen aus Tirol, 2. Aufl. 1891 Nr. 6 mit Anm.) Helgoland hat der Dichter zum Schauplatz gewählt, weil auf dieser Insel die heidnischen Friesen das Heiligthum des Gottes Forsite verehrten. — Varianten: 1, 2 stand noch vor dem Amboss — 1, 3 Laut heulte — 1, 4 Thür — 2, 4 Schloss, ein stattlicher Reuter — 3, 4 stampfet — 4, 4 Sonn — 5, 2 Rappe läuft — 6, 2 doch dehnt — 6, 4 da fassen den Meister Angst — 7, 4 blut'gen.

Die Komposition entstand auf und nach einer Reise Loewes mit seinem Freunde **Aug. Moritz** durch Norwegen im Jahre 1851. Loewe war ganz darnieder gebeugt durch den Tod seiner geliebten Tochter Adele, und seine Nerven bedurften einer durchgreifenden Hebung. »Die grossartige Natur des Nordens, einst Wiege der alten Götter, die andere Luft über Felshöhen und Meeresbuchten, welche er in vollen Zügen einatmete, bewirkten den nöthigen Umschwung seiner Kräfte«. So liess er die gewaltigen Eindrücke der Reise im »Odin« ausströmen Loewes Tochter Julie schrieb auch über diese Meisterballade ihres Vaters eine »Analyse«, mitgetheilt von Aug. Wellmer im »Musik. Centralblatt« II, Nr. 9, 1882, das besondere Beachtung verdient. Der »Odin« war eine Meisterleistung im Vortrage **Senffts von Pilsach.** Aber noch heute erfreut ein **Paul Bulss** durch geniale Wiederbelebung dieser gewaltigen Ballade. Auch in **Albert Bachs** Programm bildet sie eine besondere Zierde. Meister **Eugen Gura** hat dieselbe erst vor Kurzem, doch in wunderwirkender Weise seinem Sangesplan einverleibt.

Das mit zahlreichen kolorirten Landschaften geschmückte Reisebuch, welches Loewes Fahrt durch Norwegen ausführlich schildert, ist leider äusserst selten geworden, — **Josef Waldner**, selbst hervorragender Interpret der Odin-Ballade, besitzt ein Exemplar hiervon.

Nr. 12. Der kleine Schiffer. (Der Königssohn.) Vorlagen: 1) die Handschrift, im Besitze der **Schlesinger**schen Musikhandlung.

2) die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

Die von Luise **von Plönnies** (1803—1872) in ihren Neuen Gedichten 1861 S. 23 frei übertragene skandinavische Ballade, die in Dänemark, Norwegen, Schweden und Island verbreitet ist, und mindestens bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückreicht, beruht wohl auf der bei Geijer und Afzelius (Svenska Folkvisor, ny upplaga 1880 Nr. 31) gedruckten schwedischen Fassung, von der man wörtlichere Verdeutschungen bei Mohnike (Volkslieder der Schweden 1830 S. 89), Warrens (Schwedische Volkslieder 1858 S. 138) und Uhland (Schriften 7, 442) findet. Eine dänische Fassung (Grundtvig Nr. 238: »Würfelspiel«) bei W. Grimm (1811 S. 414: »Gutes Ende«), eine isländische bei Warrens (1866 S. 153). Der portugiesische Dichter Guilhermino Augusto hat denselben Stoff behandelt (Storck, Aus Portugal und Brasilien 1892 S. 210: »Würfelspiel«), während die catalanische Romanze vom Seemann (Milá y Fontanals, Romancerillo catalan² Nr. 210. F. Wolf, Wiener Sitzungsberichte 20, 126) nur gleichen Anfang und Schluss hat; die Jungfrau wird nicht beim Würfelspiele überwunden, sondern im Schlafe entführt. Noch entfernter steht die wendische Ballade »Alles gewonnen« (Haupt-Schmaler 2, 59) und ein russisches Volkslied (Goetze S. 163).

Loewe komponierte diese Ballade, wie auch die folgende, »Agnete«, ursprünglich für die schöne Sopranstimme seiner Tochter Anna.

Nr. 13. Agnete.

Vorlagen: 1) Skizze, von Loewes Hand geschrieben, 83 Takte; erster, noch unentwickelter Entwurf. 2) Ältester Druck, Wien, C. A. Spina. (nach Espagne, Verzeichnis, bei Weinholtz, Braunschweig; wohl Irrthum).

Abweichungen im Original-Entwurf z. B. S. 107.



Das musikalische Motiv findet sich hier noch nicht zu dem Aufbau und der Reife entwickelt wie in der späteren in der Orig.-Ausg. wiedergegebenen Ausarbeitung. Ähnlich ist es mit der folgenden Strophe. Lehrreich aber ist dieser Vergleich dafür, dass wir hieraus klar erkennen, wie sehr Loewe an der Ausgestaltung und Weiterbildung seiner Themen gefeilt hat, und dass er nicht eher rastete, bis sich ihm das herausgestaltete, was er suchte und dessen er bedurfte. Ähnliche Betrachtungen können wir auf Grund seiner Handschrift vom »Douglas« und von der »Uhr« anstellen.

Der Text ist von Luise von **Plönnies** nach einer dänischen Volksballade »Agnete und der Meermann« (Grundtvig, Danmarks gamle Folkviser Nr. 38) gedichtet; vgl. ihre Neuen Gedichte 1851 S. 35. Das dänische Lied, dessen Spuren nicht über das 18. Jahrhundert zurückreichen und das nach Grundtvigs und Steenstrups Ansicht verhältnismässig spät aus Deutschland eingewandert ist, schliesst härter und gewaltsamer mit der Weigerung Agnetes, zu ihren Kindern zurückzukehren:

> »Lass sie verlangen so lang und so sehr!
> Dorthin komm ich doch nimmermehr. —
> Nimmer denk ich der grossen noch der kleinen
> Noch der kleinsten, die in der Wiege weinen.«

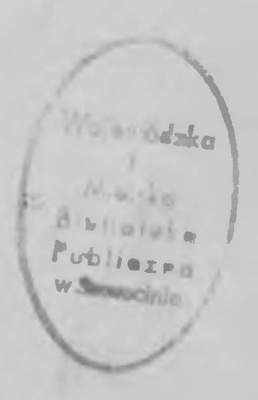
Die Ballade hatte schon mehrere dänische Dichter wie Baggesen (deutsch von Karl Lappe, Werke 2, 92. 1836), Oehlenschläger und Andersen zu weiterer Ausgestaltung angeregt, bevor sich Luise von Plönnies dem Stoffe zuwandte. Treuere Verdeutschungen lieferten Sander (1816 Nr. 8), Karl Lachmann (1820. Hertz, Lachmann 1851 S. XII), Püttmann (Nordische Elfenmärchen 1844 S. 167) und Uhland (Schriften 7, 390). Während die norwegischen und schwedischen Fassungen aus Dänemark übernommen zu sein scheinen, zeigen die deutschen Balladen von der schönen Agnete (Agnina, Hannele, Dorothee), die in Erk-Böhmes Deutschem Liederhort Nr. 1 zusammengestellt sind, verschiedene eigenthümliche Züge, die für ihre Ursprünglichkeit sprechen. Meistens nimmt der Wassermann die Weigerung der auf die Erde zurückgekehrten Frau nicht ruhig hin, sondern er schlägt ihr entweder das Haupt ab oder er will die Kinder mit ihr teilen und das jüngste in zwei Stücke schneiden; das vermag die Mutter nicht übers Herz zu bringen und kehrt darum lieber ins Wasser zurück. Auch bei den Slaven in

der Lausitz und in Krain findet sich die Ballade (Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden 1, 62. 339). —

Herzlichen Dank spreche ich auch hier den hochgeschätzten Mitarbeitern aus, vor allen Dingen Herrn **Fr. Schneider** und Herrn **Dr. Joh. Bolte**, deren Kenntnis und Sorgfalt, Liebe und Gelehrsamkeit die Ausgabe dieses Bandes, wie er, seinem Texte nach auf das gründlichste revidirt und seinem Inhalte nach auf die Quellen zurückgeführt, nunmehr als erste Lieferung der eigentlichen Meisterballaden Loewes vorliegt, ihr Zustandekommen im Wesentlichen zu verdanken hat. Herrn Prof. **Albert B. Bach** dem schottischen Balladensänger, verdienstvollen Verfasser des Werkes »The art ballad« (William Blackwood Edinburgh and London, 2. Edition 1895) und Herausgeber mehrerer Bände Loewescher Balladen mit englischem Texte spreche ich noch ganz besonderen Dank aus für die gütige Übersendung der Loeweschen Original-Handschrift zu »Odins Meeresritt.« Frau Oberst **Julie von Bothwell** sage ich verbindlichsten Dank für gütigst gewährte bedeutsame Aufschlüsse und meiner Frau Anita danke ich auch hier für Übersetzungen wichtiger Abschnitte altschottischer und englischer Quellen. Grössten Dankes wert ist die Uneigennützigkeit, mit welcher Herr **Rob. Lienau** die Benutzung der in seinem Besitze befindlichen Handschriften Loewes vom »Lied der Elisabeth«, »Douglas«, »Oluf«, »kleinen Schiffer« für unsere Ausgabe gewährt hat!

Berlin, den 22. Dezember 1899.

Dr. Max Runze.



INHALT.

Balladen nationalen Gepräges.

A. Schottische und englische Balladen.

Nr. Seite

1. **Edward.** Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth. (*Herder.*) Op. 1 Nr. 1 2
2. **Der Mutter Geist.** Herr Dyring ritt wohl durch das Land. (*Talvj.*) Op. 8 Nr. 2 . 10
3. **Das nussbraune Mädchen.** Es kam zu ihr, leis an die Thür. (*Herder.*) Op. 43 Nr. 3 21
4. **Lied der Königin Elisabeth.** In der Ruhe Thal geboren. (*Herder.*) Op. 119 . . . 32
5. **Archibald Douglas.** Ich hab' es getragen sieben Jahr. (*Fontane.*) Op. 128. 37
6. **Thomas der Reimer.** Der Reimer Thomas lag am Bach. (*Fontane.*) Op. 135. . . . 51

B. Nordische Balladen.

7. **Herr Oluf.** Herr Oluf reitet spät und weit. (*Herder.*) Op. 2 Nr. 2 58
8. **Elvershöh.** Ich legte mein Haupt auf Elvershöh. (*Herder.*) Op. 3 Nr. 2. 66
9. **Die drei Lieder.** (König Sifrid.) In der hohen Hall' sass König Sifrid. (*Uhland.*) Op. 3 Nr. 3. 72
10. **Harald.** Vor seinem Heergefolge ritt der kühne Held Harald. (*Uhland.*) Op. 45 Nr. 1 78
11. **Odins Meeres-Ritt** oder **Der Schmied auf Helgoland.** Meister Oluf, der Schmied auf Helgoland. (*Al. Schreiber.*) Op. 118 85
12. **Der kleine Schiffer.** (Der Königssohn.) Die Königstochter sticket. (*L. v. Plönnies.*) Op. 127 91
13. **Agnete.** Es schaute in die Wogen. (*L. v. Plönnies.*) Op. 134 104



Balladen nationalen Gepräges.

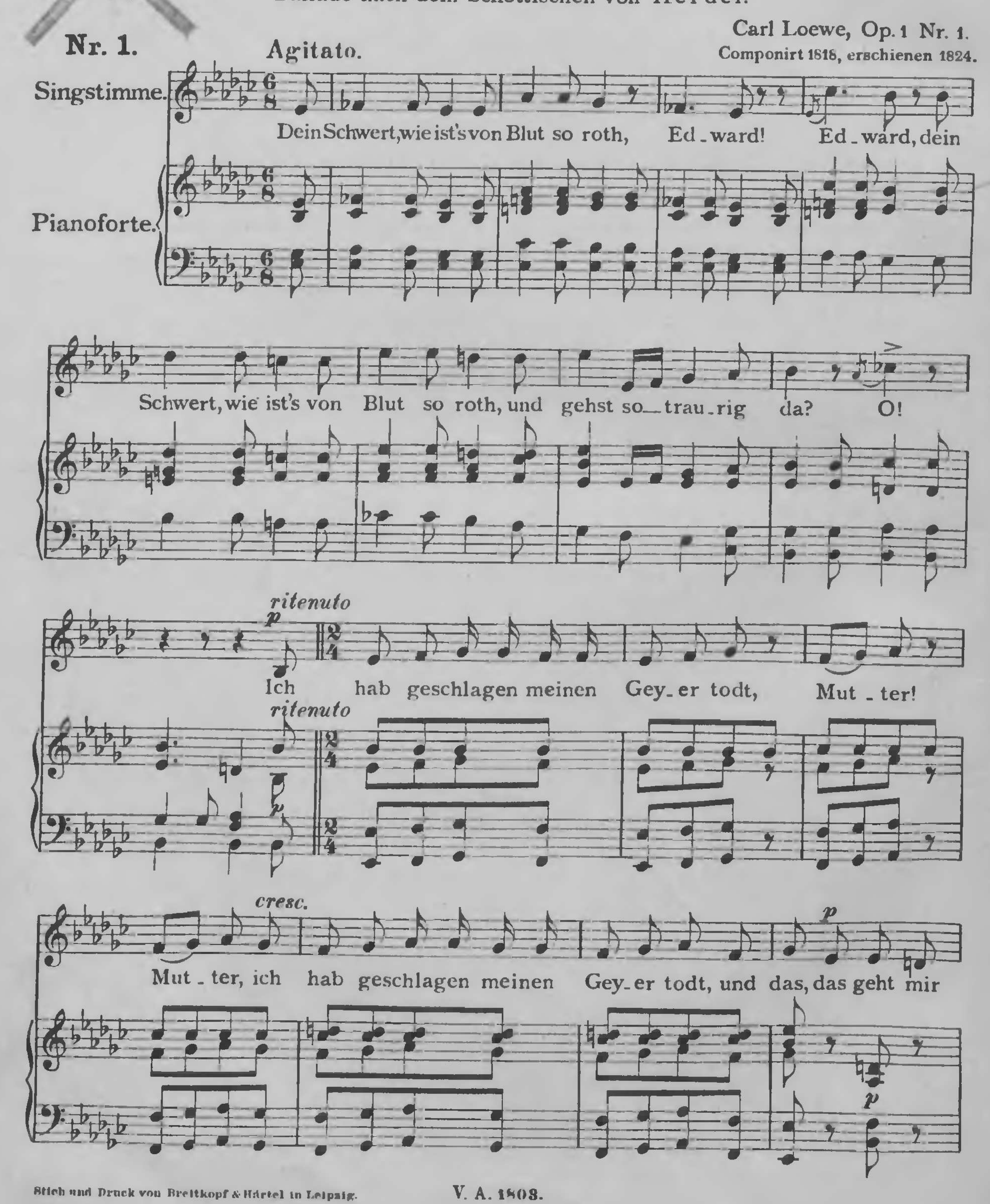
A. Schottische und englische Balladen.

Edward.

Ballade nach dem Schottischen von Herder.

Carl Loewe, Op. 1 Nr. 1.
Componirt 1818, erschienen 1824.

Nr. 1.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. V. A. 1808.



a tempo

nah! O! Deines Gey-ers Blut ist nicht so roth, Ed-ward!

a tempo

Ed-ward, deines Gey-ers Blut ist nicht so roth, mein Sohn, bekenn mir

ritenuto

frei, o! Ich hab geschlagen mein Rothross todt,

ritenuto

cresc.

Mut-ter! Mut-ter, ich hab geschlagen mein Roth-ross todt, und

ritard. a tempo

's war so stolz und treu. O! Dein Ross war

ritard. a tempo


stringendo
alt und hast's nicht noth, Edward, Edward!
stringendo
dein Ross war alt und hast's nicht noth, dich drückt ein and-rer
crescendo
Schmerz. O! Ich hab geschlagen meinen
f
f
ff
Va - - - - ter todt! Mut - - ter!
ff
Mut - - ter, ich hab ge-schlagen meinen Va - - - - - ter


todt, und das, das quält mein Herz! O!!
Ped.
decresc.
morendo
Ped.
p
Und was wirst du nun an dir thun, Edward? Edward,
p
und was wirst du nun an dir thun? mein Sohn, das sage mir!
O!!
ff
Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, Mut - ter,
ff


Mut - ter!
auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn,
will wan - dern ü - bers Meer!
O!!
Und was soll werden dein Hof und
dim.
cresc.
Hall, Edward? Edward, und was soll werden dein Hof und Hall? so
ritard.
herr - lich sonst, so schön! O!!
ritard.


a tempo
Ach immer steh's und sink' und fall'! Mutter! Mutter!
a tempo
ach im_mer steh's und sink' und fall', ich werd'es nimmer
sehn! O!
Und was soll werden aus Weib und
Kind, Edward? Edward, und was soll werden aus Weib und Kind, wann du gehst ü_bers
Meer? O!! Die Welt ist
rit.


gross, lass sie_ bet_teln drin, Mut_ter! Mut_ter!
die Welt ist gross,_ lass sie betteln drin, ich,
ff
ich seh sie nimmermehr! O! O!
p
pp
Und was soll dei - ne Mut_ter thun,
Edward? Edward, und was soll dei - ne Mut_ter thun, mein



pp *f* *p* *pp* *ff*

Sohn, mein Sohn, das sage mir? O! O! Der Fluch der

Höl - - - - le soll auf Euch ruhn,

con Ped.

Mut - - ter! Mut - - ter!

der Fluch der Höl - - - - le soll

auf Euch ruhn, denn Ihr, Ihr riethet's mir! O!

Der Mutter Geist.

Ballade, von Loewe als „aus dem Altschottischen von Talvj" bezeichnet.
(Ursprünglich nach dem Dänischen.)

Op. 8 Nr. 2.
Componirt 1824.

Nr. 2.



sehr. [a tempo] Die Kindlein stan-den in Furcht und Leid, mit zornigem Aug schaut auf sie die Maid.

Sie gab den Kindlein nicht Brot noch Bier: „Sollt Hunger und Hass nur ha-ben von mir!“

Sie nahm den Kindlein die Bettlein neu: „Sollt liegen alle sieb'n auf nackter Streu!“


Nahm ih_nen das grosse Wachslicht fort: „Sollt liegen all_nächtlich am fin_stern
Ort!“
'swar spät in der Nacht,
und der
Kindlein Ge_wein
drang bis zur Mut_ter ins Grab hin_ein.

Lento.

Und als es ver - nahm un - ter der

sempre tenuto

pp

pp

Er - de die Frau: „Ich muss gehn und nach meinen Kindern schaun!" Und

stöhnte zum Herrn mit brünsti - gem Flehn: „Lass, Herr, mich zu meinen

Kindlein gehn!" Sie bettelt so sehr und bettelt so lang, bis der

Herr ihr endlich ge - währ - te den Gang. Sie

cre - - - - scen

sf

 con Pedale

crescendo

hob sich und schwang sich mit star - - kem Ge - - -

- do - - sempre - - - più - - - cre - - -

sf *sf* *sf*

f *ff*

bein, das spal - - - tet Ge - mäu - er und Mar - mor -

scen - - do - *ancora più f*

f *ff*

stein. *p* Und

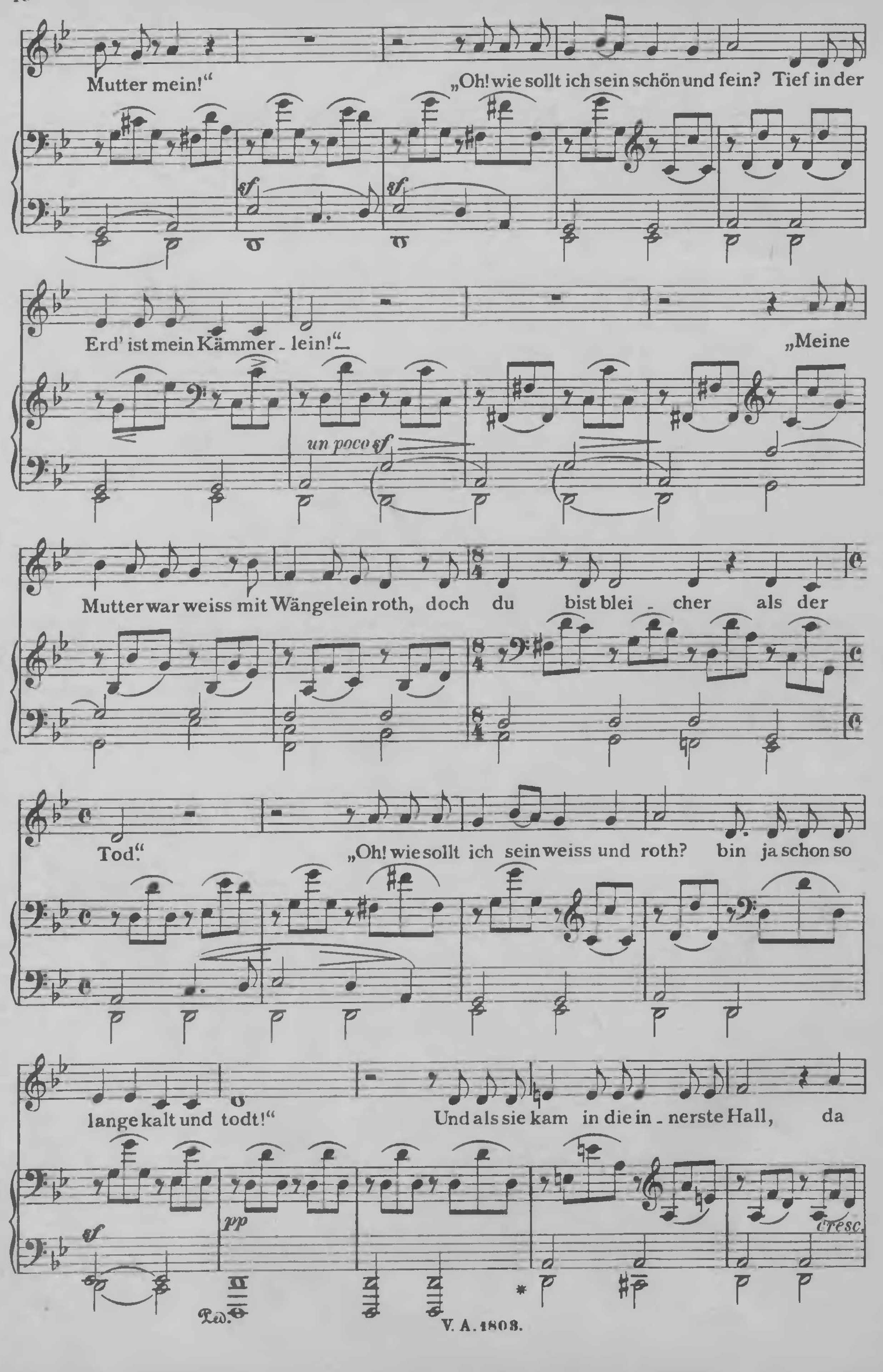
un poco dim. *sf* *sf* dim. *p* *pp* piano

8va bassa..... *sempre con Pedale*

als sie sich nah - te dem Ho - fe als - bald, der

Hun - de Ge - heul die Luft durch - schallt. Und


als sie kam an des Schlos - - ses Thor, ih_re
dim.
äl - te_ste Toch - - ter stand da -
dim.
Più lento e tenuto.
pp espr.
vor. „Was stehst du hier, liebe
pp
Ped. Ped.
con dolcezza
Toch - ter mein? Wo sind deine kleinen Brü - der und Schwe - ster -
Ped. Ped. Ped.
lein?“ „Bist wahrlich ein Weib so schön und fein, doch bist du nicht liebe
Ped. Ped.


Mutter mein!"
„Oh! wie sollt ich sein schön und fein? Tief in der
Erd' ist mein Kämmer - lein!"
„Meine
un poco sf
Mutter war weiss mit Wängelein roth, doch du bist blei - cher als der
Tod."
„Oh! wie sollt ich sein weiss und roth? bin ja schon so
lange kalt und todt!"
Und als sie kam in die in - nerste Hall, da
sf
pp
cresc.
Ped.



un poco cresc. **più vivo**

la - gen die Kind - lein und wei - neten all! Sie

Ped. *

con molto sentimento

klei_det das Ei _ ne und rei_nigt den Rock, sie kämmt und glättet des An_dern Gelock, das

Dritte wiege_te sie auf ih_rem Knie, das Vier_te ey_te und strei - - -

- - chelte sie. Das Fünf_te nimmt auf den

Schoss sie und Arm, das Sechs_te herz_te am Bu - - - - sen sie


warm.
Und wandt sich zur Tochter und sprach zu ihr:
cresc.
„Geh, heiss Jungherr Dÿring kom - men zu mir!"
Und als der
pesante
Jung_herr trat ins Ge_mach, mit zor - nigem Muthe sie al - so sprach:
p
Vivace ma non troppo.
pp
cre - scen - do
„Ich liess dir in Fülle Bier und Brot, meine Kind - lein sterben vor
f
Hun - ger und Noth! Ich liess ih_nen blau_e Bett - lein neu, mei_ne

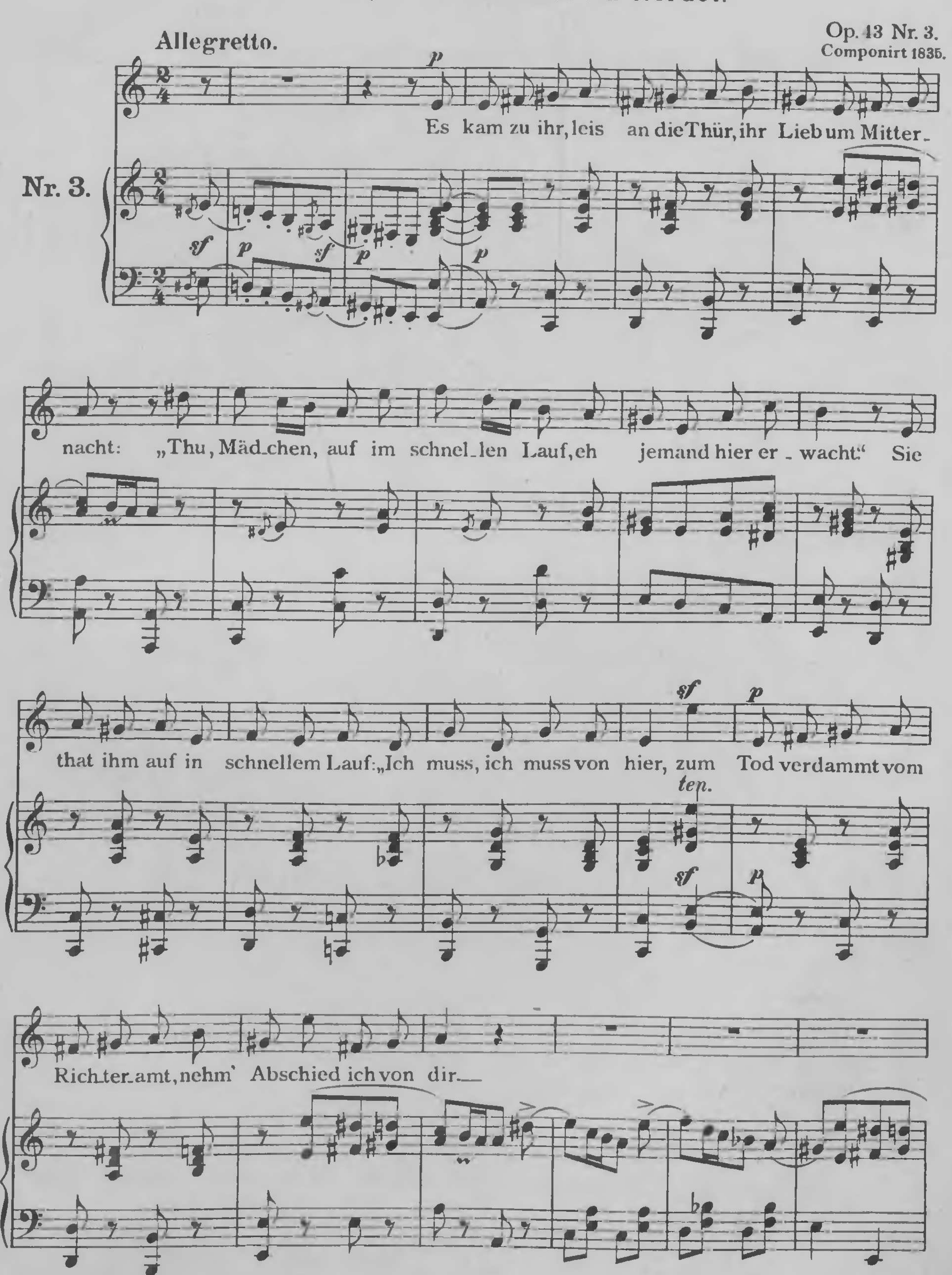

do
Kind - lein liegen auf nack - ter Streu! Ich liess ei-ne Menge grosser
cre
scen - do
Wachslicht dir, meine Kindlein lie-gen im Fin - stern hier! So oft ich keh-re zu
cre-
crescendo
dir zu-rück, sei Sorg und Angst und Fluch dein Geschick! Und du, o Hündlein,
scendo
ancora crescendo
wa-che mir du, dass Kei-ner den Kindlein ein Lei-des thu!“
Ped.
Andante.
ritardando
dim.
f piano
pp
Und
Ped. Ped. con Ped.


cresc.
wenn sie hör_ten knurren den Hund, so reich_ten sie den Kindlein
f
dim.
Nah_rung zur Stund. Und vor dem Geist, bei des
p
pp
Hundes Ge_bell, be_kreuzten und seg_ne_ten sie sich zur
Stell'. Und wenn scheu sie das Hündlein heu_len sahn, so
schauderten sie vor der To_dten Nah'n.
ff
perdendosi

Das nussbraune Mädchen.*)

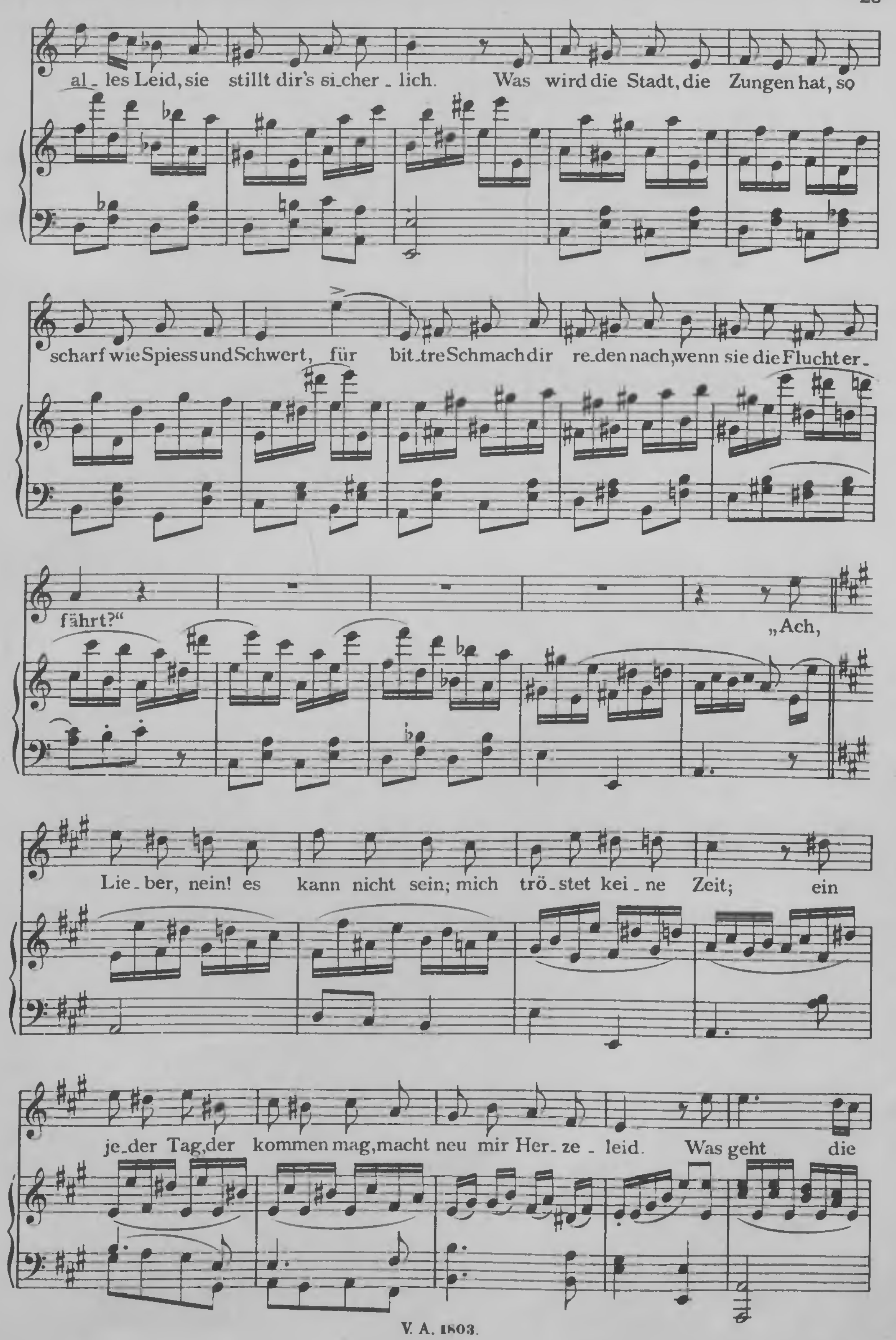
Ballade nach dem Altschottischen von Herder.

Op. 43 Nr. 3.
Componirt 1835.

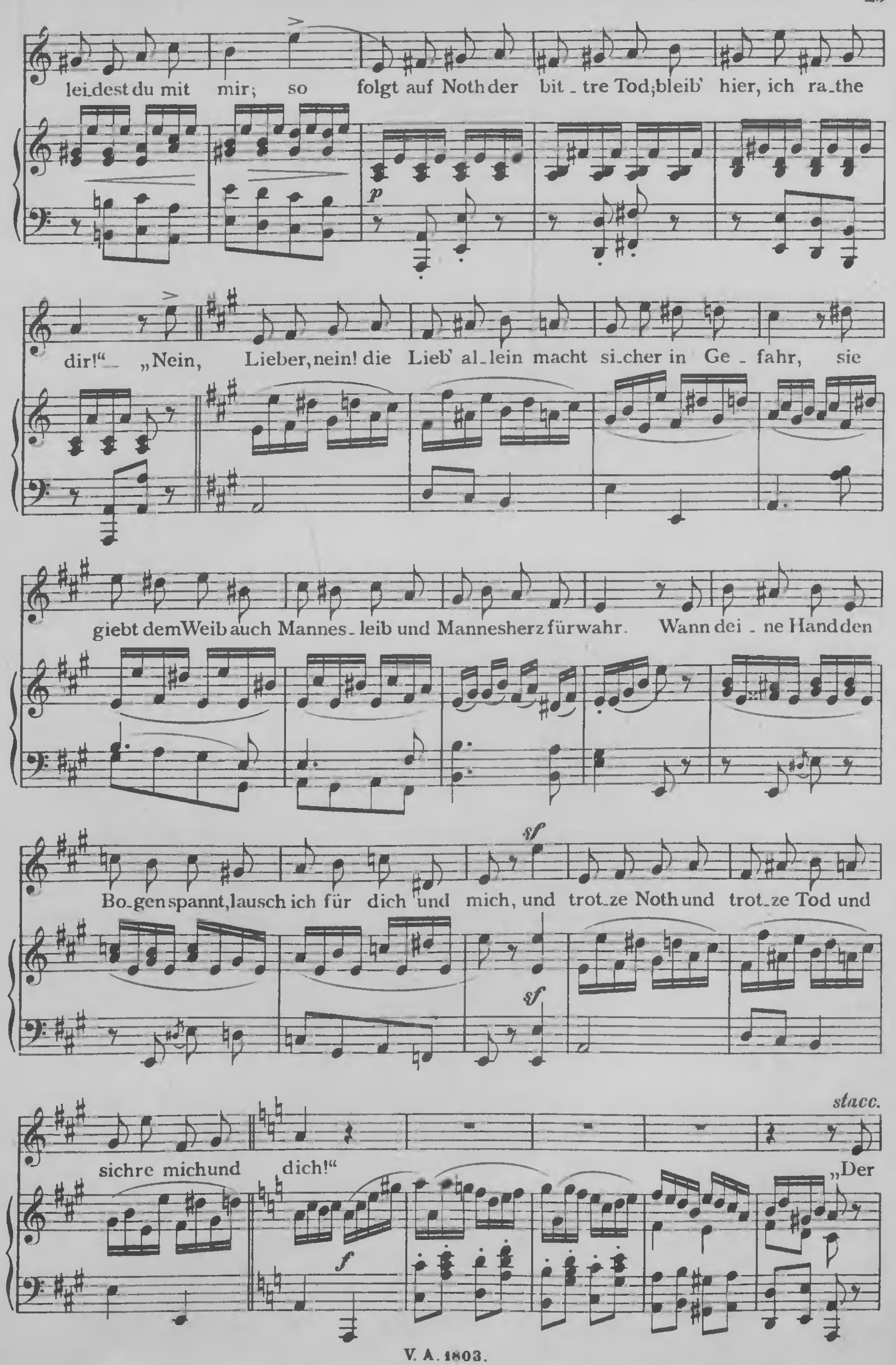


*) Diese Ballade kann auch von zwei verschiedenen Stimmen vorgetragen werden.

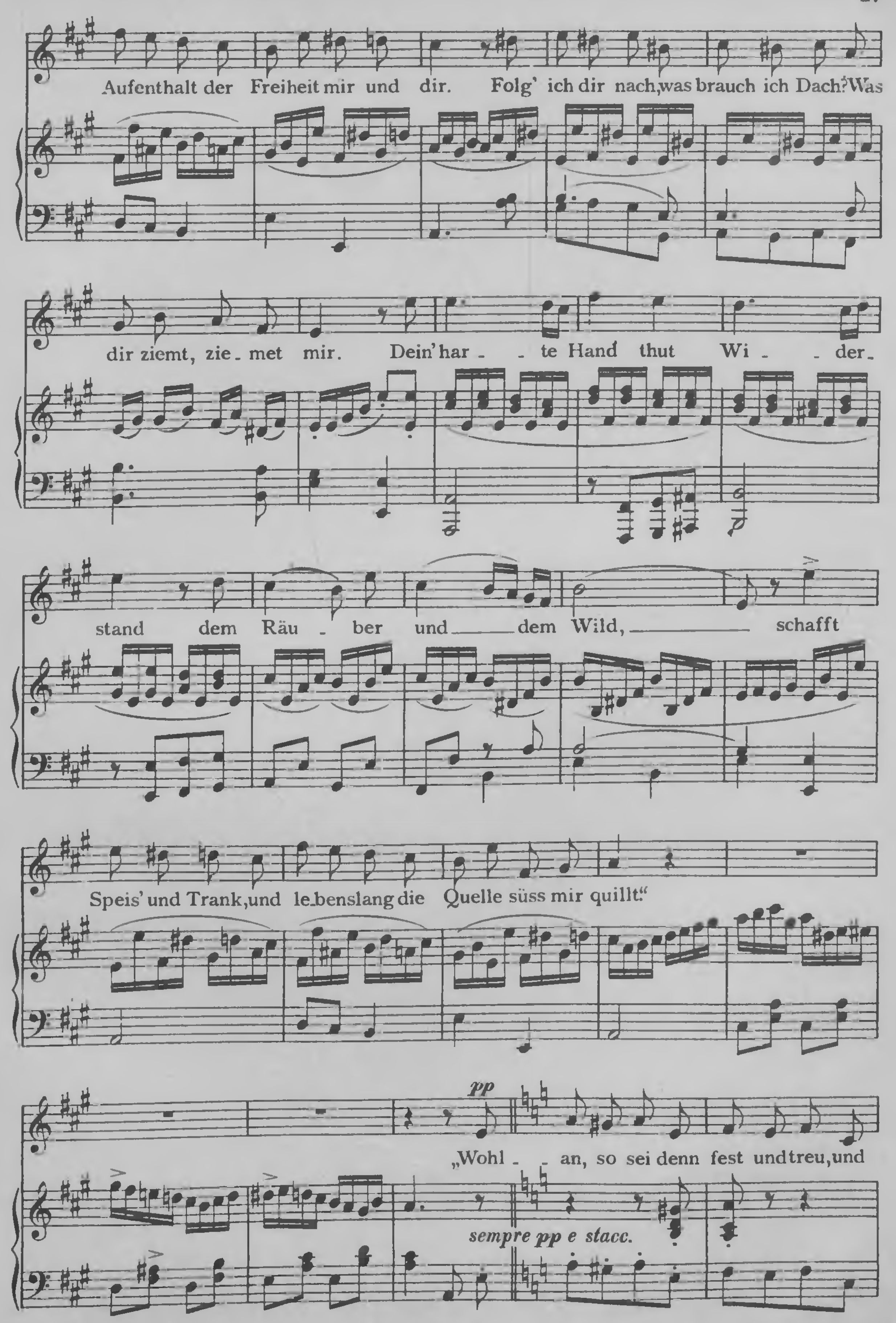

Ich muss gar bald in wil_den Wald; sonst ist's um mich ge_schehn." — „O
nein, o_nein! es kann nicht sein! auch ich will mit dir gehn!" „Was ist der Zeit Glück_
se_lig_keit, sie wandelt Lieb' in Noth!" „O Lieber, nein! es kann nicht sein, uns
scheidet nur der Tod." „Ach,
Lie_be, nein! ich muss al_lein, bleib' hier und trö_ste dich; es stillt die Zeit ja
p
sf


al_les Leid, sie stillt dir's si_cher_lich. Was wird die Stadt, die Zungen hat, so
scharf wie Spiess und Schwert, für bit_tre Schmach dir re_den nach, wenn sie die Flucht er_
fährt?" „Ach,
Lie_ber, nein! es kann nicht sein; mich trö_stet kei_ne Zeit; ein
je_der Tag, der kommen mag, macht neu mir Her_ze_leid. Was geht die


Stadt, die Zun - gen hat, was ih - re Schmach mich
an? Komm, Liebster, bald zum grünen Wald, wenn er uns sichern
kann."
„Der
grü-ne Wald ist wild und kalt und drohet mit Ge - fahr; wenn mei-ne Hand den
p
stacc.
Bo - gen spannt, so zitterst du für - wahr! Er-hascht man dich, so bind't man dich, so


lei_dest du mit mir; so folgt auf Noth der bit _ tre Tod; bleib' hier, ich ra_the
p
dir!" _ „Nein, Lieber, nein! die Lieb' al_lein macht si_cher in Ge _ fahr, sie
giebt dem Weib auch Mannes_ leib und Manneserz fürwahr. Wann dei _ ne Hand den
Bo_gen spannt, lausch ich für dich und mich, und trot_ze Noth und trot_ze Tod und
sf
sf
sichre mich und dich!"
f
stacc.
„Der

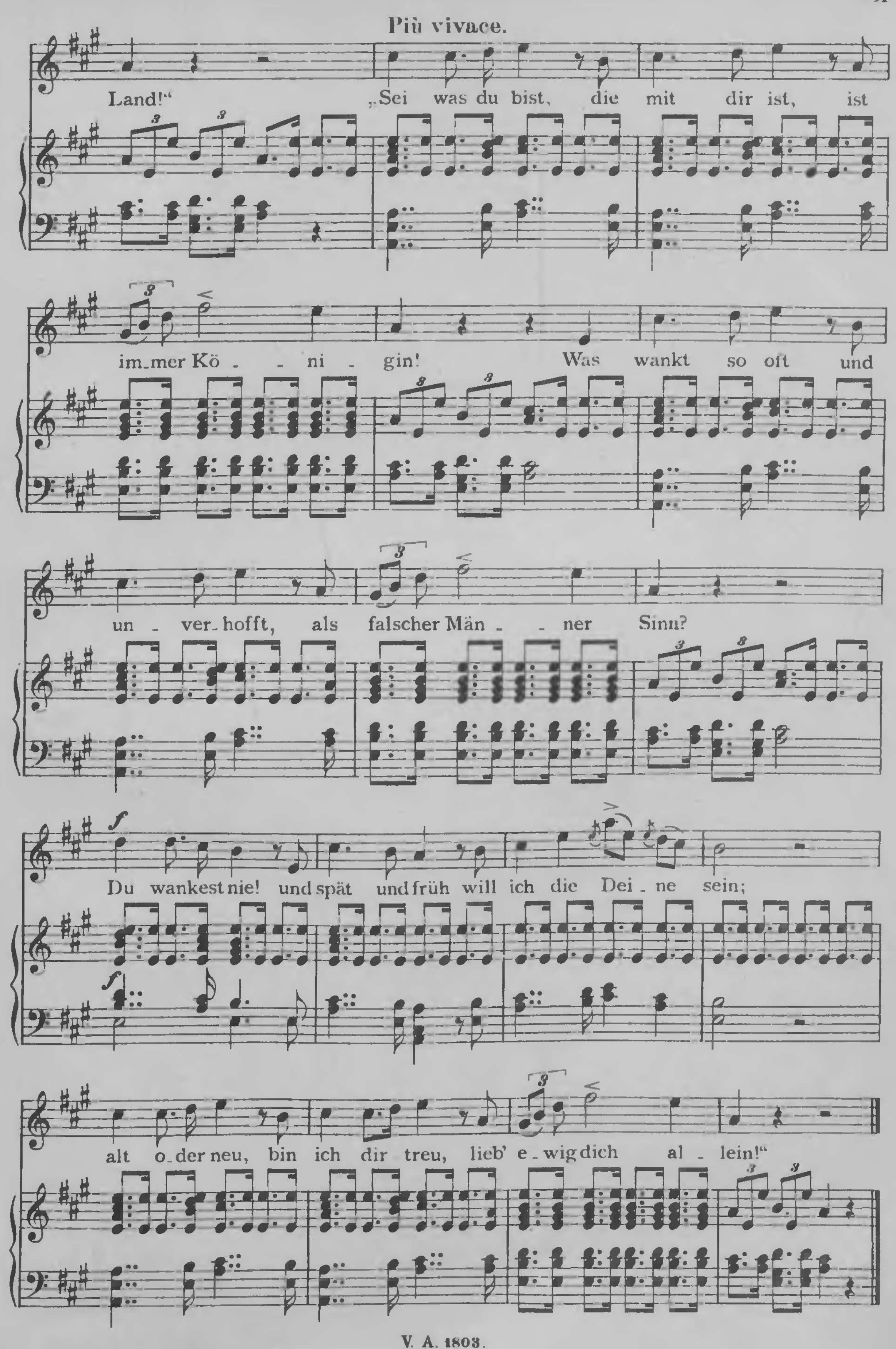

wil_de Wald ist Auf_ent_halt für Räu_ber und fürs Thier; kein Dach und Fach als
p
stacc.
Him_melsdach, als Laub zur De_cke dir! Dein' Hütt' und Raum ist
pp
pp
Höhl' und Baum, dein Bet - - te kal - ter — Schnee;
cresc.
cresc.
f
pp
dein küh - - ler Wein muss Was - - ser sein, dein
pp
Lab - sal Hun - gers - - weh." „Der grü_ne Wald ist


Aufenthalt der Freiheit mir und dir. Folg' ich dir nach, was brauch ich Dach? Was
dir ziemt, zie_met mir. Dein' har_te Hand thut Wi_der_
stand dem Räu_ber und dem Wild, schafft
Speis' und Trank, und le_benslang die Quelle süss mir quillt."
pp
„Wohl_an, so sei denn fest und treu, und
sempre pp e stacc.


hör ein an_der Wort. Der grü_ne Wald ist Auf_ent_halt für mei_ne Buh_le
dort. Die lieb' ich sehr_ und lieb' sie
mehr_ als dich, die alt mir ist,
p
pp
nun wäh_le dort den Ru_he_ort ohn' al_len Wei_ber_zwist."
cresc.


Larghetto, con amabilità.
„Lass im - - mer sein die - Buh - - le dein im -
f
dim.
p
grünen Wal - de - dort; ich - will, wie dir, auch folgen ihr, will
horchen ih - - rem Wort, und - lie - ben dich, und -
ü - ben mich, - und wä - ren's mehr - auch - noch! - in
cresc.
cresc.
süsser Pflicht und fehlen nicht der Lie - be sü - ssem Joch!"
dim.
V. A. 1803.


Allegro vivace.
f
„O Lieb - ste mein, kein
stringendo
Allegro vivace.
cresc.
f
Flit - terschein, kein Wandel ist in dir! Von
3
al - len je, die ich er - seh, bist du die Treu - e mir! Sei
frei und froh, es ist nicht so, ich bin nicht fort - ge - bannt!
Sei oh - ne Harm, ich bin nicht arm, ich bin ein Graf im


Più vivace.
Land!" „Sei was du bist, die mit dir ist, ist
im_mer Kö - - ni - gin! Was wankt so oft und
un - ver_hofft, als falscher Män - - ner Sinn?
f
Du wankest nie! und spät und früh will ich die Dei_ne sein;
alt o_der neu, bin ich dir treu, lieb' e_wig dich al - lein!"

Lied der Königin Elisabeth.

Herder nach Shenstone.



ritenuto

mehr er-götzt als Gold, sie, die mehr — er-götzt als —

colla parte

Gold. Ar-me

a tempo

Schä-fer, ihr be-nei-det oft, so — oft der Gro-ssen Glück, weil sie

p

Gold, statt Wol-le, klei-det, Gold, des Herzens bö-ser Strick. Lie-

-be, wie die goldne Son-ne, wärmt und strahlet euch — so gern, malt euch

Ped. *


an der Brust ein Blümchen ü - ber Or - densband und Stern, ü - ber
ritenuto
Or - densband und Stern.
a tempo
colla parte
Andantino idilliaco.
p
Ped.
Sieh, wie dort das Mädchen sin - gend ih - re Heerde treibt zur Ruh':
Ped.


Schlüssel_blüm - chen neu ent_sprin - gend grüssen sie und horchen zu.
Ped.
Ped.
Wel_che Kö_ni_gin der Er - de blick_te je ___ und sang so froh? ___
Ach, be_la_den mit Ju - we - len, schlägt und singt ___ kein Herze so, schlägt und
f
dim.
singt ___ kein Herze so.
Wär' ich
Ped.
Ped.


Tempo I.
auch mit euch ge - bo - ren, auch ein Mäd - chen in dem Thal; oh - ne
Fes - seln, oh - ne Ker - ker hüpft' ich in der Frei - heit Saal, klimmte
ü - ber Fels und Hü - gel, sän - ge Lie - be, Lust und Scherz: Mei - ne
Kron' ein Wie - sen - blümchen, und mein Reich des Schäfers Herz, und mein
ritenuto
Reich des Schä - fers Herz.
a tempo
colla parte

Archibald Douglas.

Ballade von Th. Fontane.

Op. 128.

„Componirt 1857," erschienen 1858.

Nr. 5.

Grave.

Tiefe Stimme.

„Ich hab'es ge_tra_gen sie_ben Jahr, und ich kann_ es nicht tra_gen mehr, wo im_mer die Welt am schönsten war, da_ war sie öd' und leer. Ich will

p *sf* *sf* *cresc.* *sf* *dim.* *p* *cresc.* *dim.* *cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *p*


hin_treten vor sein Ge_sicht in_ die_ _ser Knechtsge_ _
cresc.
sf dim.
stalt, er kann meine Bit_te ver_sa_ _gen nicht, ich_
cresc.
bin ja wor_den so alt.
dim.
sf
Und trüg' er noch den al_ten Groll
sf dim.
p cresc.
frisch wie am er_ _sten Tag, so kom_me was da
dim.
cresc.
sf



sf *sf* *f* *sf* *sf*

kom_men soll, und kom - me was da mag!"

sf *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *diminuendo* *riten.* *p*

mezza voce

Graf

[a tempo] *p*

Douglas spricht's; am Weg ein Stein lud ihn zu har_ter Ruh'. — Er

Ped. ✲

sah in Wald und Feld hin_ein, die Au - - gen fie_len ihm

Ped. ✲ Ped. ✲

cresc.

zu. Er

sf

Ped. ✲ Ped. ✲


trug einen Har_nisch rostig und schwer, da _ rüber ein Pil_ger _ kleid.
cresc.
Allegretto, non troppo presto.
una corda
pp
sempre con Pedale
Da horch, da horch, da
un poco crescendo la voce
horch, vom Wald _ rand scholl es her, wie von Hör _ nern und
tutte corde, ma piano
cresc.
Jagd _ ge_leit, und Kies und
più crescendo


Staub auf-wir-bel-te dicht,
sf
forte
her jag-te Meu-te und Mann,
un pochettino ritenuto
cresc.
und e-he der Graf sich
dim.
più dim.
p riten.
stringendo
a tempo
auf-ge-richt't, waren Ross und Rei-ter her-an.
cresc.
f
dim. rit.
Kö-nig Ja-kob sass auf ho-hem Ross, Graf Dou-glas grüss-te



a tempo — cresc. — f — p — rit.

tief, dem Kö_nig das Blut in die Wangen schoss, der Douglas a_ber

a tempo — cresc. assai — f — p rit.

Andante.

con molta devozione — *portando la voce*

rief: „König Ja_kob, schaue mich gnädig an_und hö_re mich in Ge_

espress. — *sfp* — *sf* — *dim.* — *p*

cresc. — più cresc.

duld, was mei_ne Brü_der dir an_gethan, was mei_ne Brü_der dir

cresc. — più cresc.

Moderato, flebile.

an_gethan, es war nicht mei_ne Schuld. Denk' nicht an den al_ten

Adagio. — **Andante con moto.**

legato — *piano dolce*

dolce

Douglasneid, der trotzig dich be_kriegt, denk' lie_ber an dei_ne

p



Kin - der - zeit, wo ich dich auf Knieen ge - wiegt, denk' lie - ber zurück an

Stir - lings-Schloss, wo ich Spielzeug dir ge - schnitzt, dich ge - ho - ben auf dei - nes

Va - ters Ross und Pfei - le dir zu - ge - spitzt. Denk' lie - ber zurück an

Lin - lithgow, an den See und den Vo - gel - herd, wo - ich dich - fischen und

mit Hingebung

ja - gen froh und schwimmen und springen gelehrt. Und denk' an - al - les, was


ein_stens_war, und sänftige dei_nen Sinn, ich hab'es ge_tra_gen sie_ben
f sf
dim. rit. tremando la voce
Jahr, dass ich ein Douglas bin, dass ich ein Dou_glas bin!"
rit. dim. dim. cresc. sf sf
a tempo
mit unterdrücktem Zorn; abgestossen
forte
„„Ich seh' dich nicht, Graf Archibald, ich
riten. a tempo dim. p p p p
leise cresc. dim.
hör' deine Stimme nicht, mir ist, als ob ein Rauschen im Wald von
pp una corda
cresc. rit.
al_ten Zei_ten spricht. Mir klingt das Rauschen süss und traut, ich
p rit.

a tempo — wie vorher — cresc.

lausch' ihm im_mer noch,_ da_zwischen a_ _ber klingt es laut: er

a tempo

pf p p

Ped. * Ped. * Ped. *

wie vorher stacc.

sf forte

ist ein Douglas doch, er ist ein Douglas doch! Ich seh' dich nicht,_ ich

serioso

p p p p p p p p p

Ped. * trem. Ped. *

f

hör' dich nicht,_ das ist alles_ was ich kann, ein Dou_glas vor mei_ _nem

p sf sf

Ped. * Ped. *

f

An_gesicht wär'_ ein verlor_her Mann!"" König

un poco stringendo

sf sf forte

più forte

Ja_kob gab seinem Ross den Sporn, berg_an jetzt ging sein Ritt. Graf

sf sf

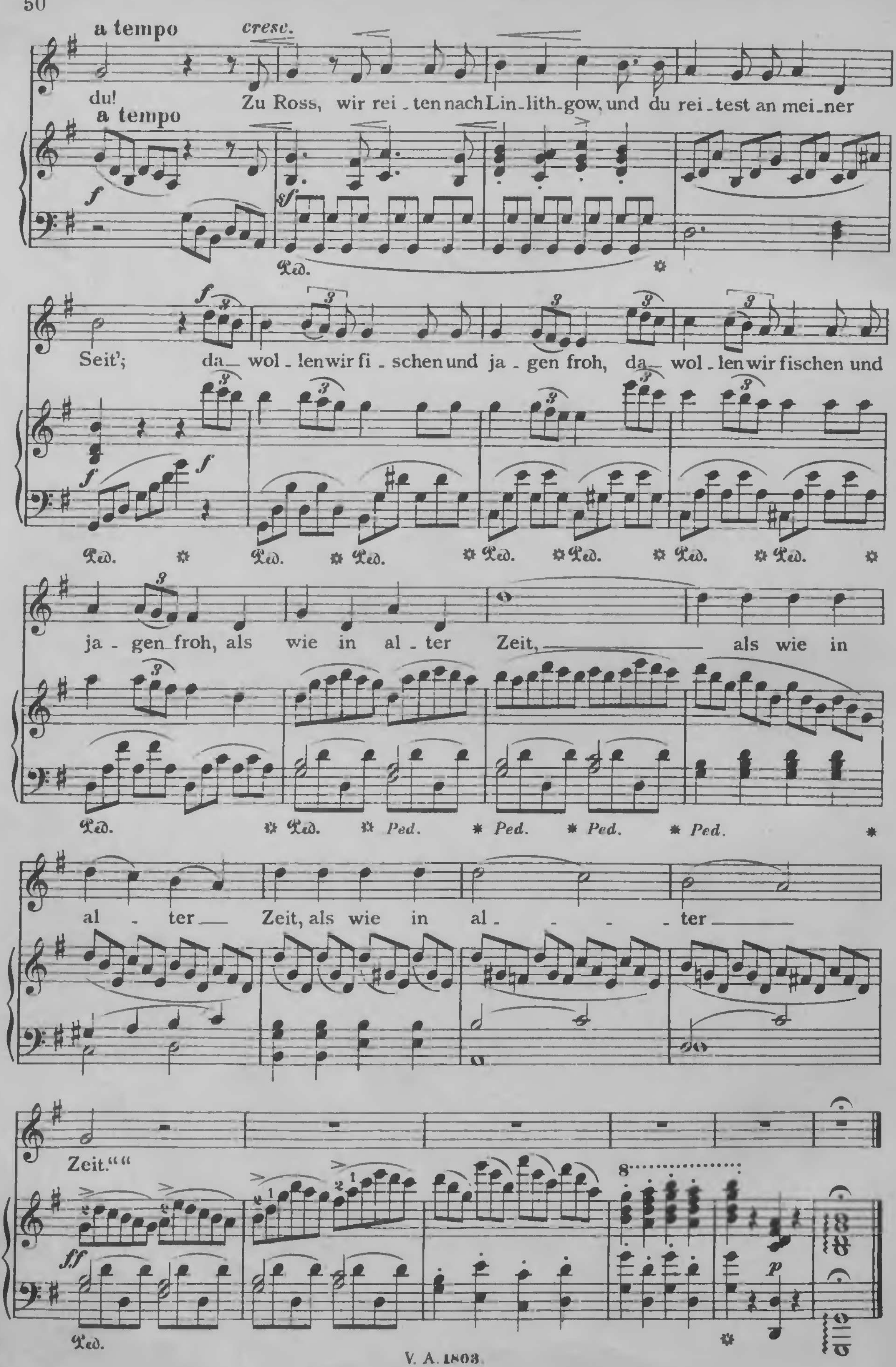

Dou_glas fass_te den Zü_gel vorn und hielt mit dem Kö_ni_ge
Schritt. Der Weg war steil, und die Son_ne stach, sein
Pan_zer_hemd war schwer, doch ob er schier zu_sammen_brach, er
lief doch ne_ben_her. „König Ja_kob, ich war dein
sf ein wenig nachgebend a tempo cresc.
Se_ne_schall, ich will es nicht für_der sein, ich will nur trän_ken dein
a tempo
dim.
cresc.
f


nachgebend
a tempo
Ross im Stall, und ihm schüt - ten die Kör - ner ein, und
a tempo
dim.
cresc.
cresc.
will ihm sel - ber machen die Streu und es trän - ken mit eig - ner
ritenuto
a tempo, ma piano
Hand, nur lass mich ath - men
a tempo
ritenuto
dim.
wie - der aufs neu' die Luft im Va - ter -
ritenuto
portando la voce
land, die Luft im Va - - - - ter.
ritenuto



a tempo
f
dim.
land. Und willst du nicht, so hab' einen Muth, und ich
a tempo
sf più cresc.
stacc.
dim.
riten.
lento
will es dan-ken dir, und zieh' dein Schwert, und triff mich gut, und lass mich
p
cresc.
sf colla parte
sf
a tempo
f
ster-ben hier!" König Ja-kob sprang her-
sf a tempo
sf
ab vom Pferd, hell leuchte-te sein Ge-sicht,
ff
cresc.
ritard.
aus der Schei-de zog er sein brei-tes Schwert,
a tempo
riten.
cresc. ritard.
Ped.


f
a - ber fallen liess er es nicht:
diminuendo
sf
ff
piano dim.
Ped. * Ped. * Ped. *
Allegro con majestà.
„„Nimm's hin, nimm's hin und trag' es aufs neu' und be-
trem.
Ped. * Ped. *
Ped.
wa - che mir mei - ne Ruh';
cresc.
f
der ist in tief - ster See - le
dim.
treu, wer die Hei - math so liebt wie du, der ist in
p
cresc.
f
rit. Adagio.
tief - ster See - le treu, wer die Hei - math liebt wie
colla parte
p colla parte


a tempo
cresc.
du! Zu Ross, wir rei - ten nach Lin - lith - gow, und du rei - test an mei - ner
a tempo
Seit'; da - wol - len wir fi - schen und ja - gen froh, da - wol - len wir fischen und
ja - gen froh, als wie in al - ter Zeit, als wie in
al - ter Zeit, als wie in al - ter
Zeit."“

Thomas der Reimer.*)

Ballade nach dem Altschottischen von Th. Fontane.

Seinem Freunde Theodor Wolff zu Liebenower Mühle gewidmet.

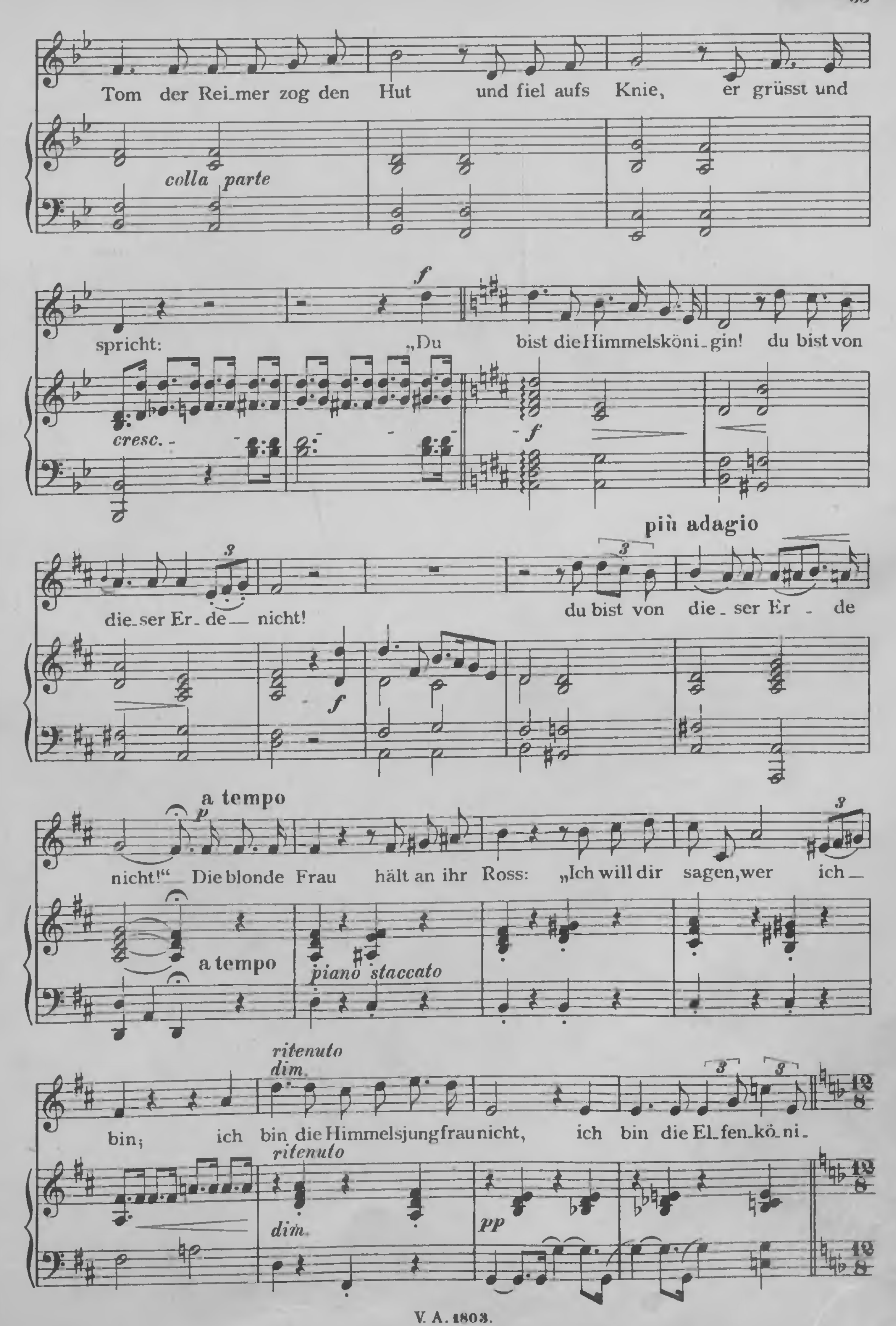
Op. 135.

Componirt bald nach 1860, erschienen 1867.



*) berühmter und beliebter alter Volksdichter in Schottland.


Kie_sel_bach bei Huntley Schloss.
Da sah er ei_ne blonde Frau, die sass auf
ei_nem wei_ssen Ross. Sie sass auf einem weissen Ross, die Mähne
war ge_flochten fein, und hell an je_der Flech_te hing ein sil_ber_blankes
Glö_cke_lein, ein sil_ber_blankes Glö_cke_lein. Und
Ped.
8


Tom der Rei_mer zog den Hut und fiel aufs Knie, er grüsst und spricht: „Du bist die Himmelsköni_gin! du bist von die_ser Er_de — nicht!
colla parte
cresc.
f
più adagio
du bist von die_ser Er_de nicht!“ Die blonde Frau hält an ihr Ross: „Ich will dir sagen, wer ich — bin; ich bin die Himmelsjungfrau nicht, ich bin die El_fen_kö_ni_
a tempo
p
piano staccato
ritenuto
dim.
pp


Allegretto lusingando.
gin!
Nimm deine
piano
Harf'
und spiel' und sing'
und lass dein be - stes Lied er - schall'n,
doch wenn du mei - ne Lip - pe küsst,
bist du mir sie - ben Jahr ver - fall'n!"

ritenuto crescendo

„Wohl! sie - ben Jahr, o Kö - ni - gin, zu die - nen dir, es schreckt mich

colla parte

ritenuto crescendo

kaum!“

Er küsste sie, sie küsste ihn, ein Vo-gel sang im E - - schenbaum,

ein Vo-gel sang im E - - schen-baum.

„Nun bist du mein, nun zieh' mit mir, nun bist du



mein __ auf sie - ben Jahr,
Ped.
nun bist du mein __ auf sie - - ben Jahr!"
Ped.
Ped.
Allegretto.
Sie rit_ten durch den grünen Wald, wie glücklich da der Reimer war,
wie glücklich da der Reimer war! sie
ritenuto
[a tempo]
Ped.

entweder
oder

rit_ten durch den grü_nen Wald bei Vo_gel_sang und Son_nen_schein,

und wenn sie leis' am Zü_gel zog, so klan_gen hell die Glö_cke_lein,

so klan_gen hell die Glö_ _ _ _cke_lein.

dim.

B. Nordische Balladen.

Herr Oluf.

Ballade nach dem Dänischen von Herder.

Op. 2 Nr. 2.

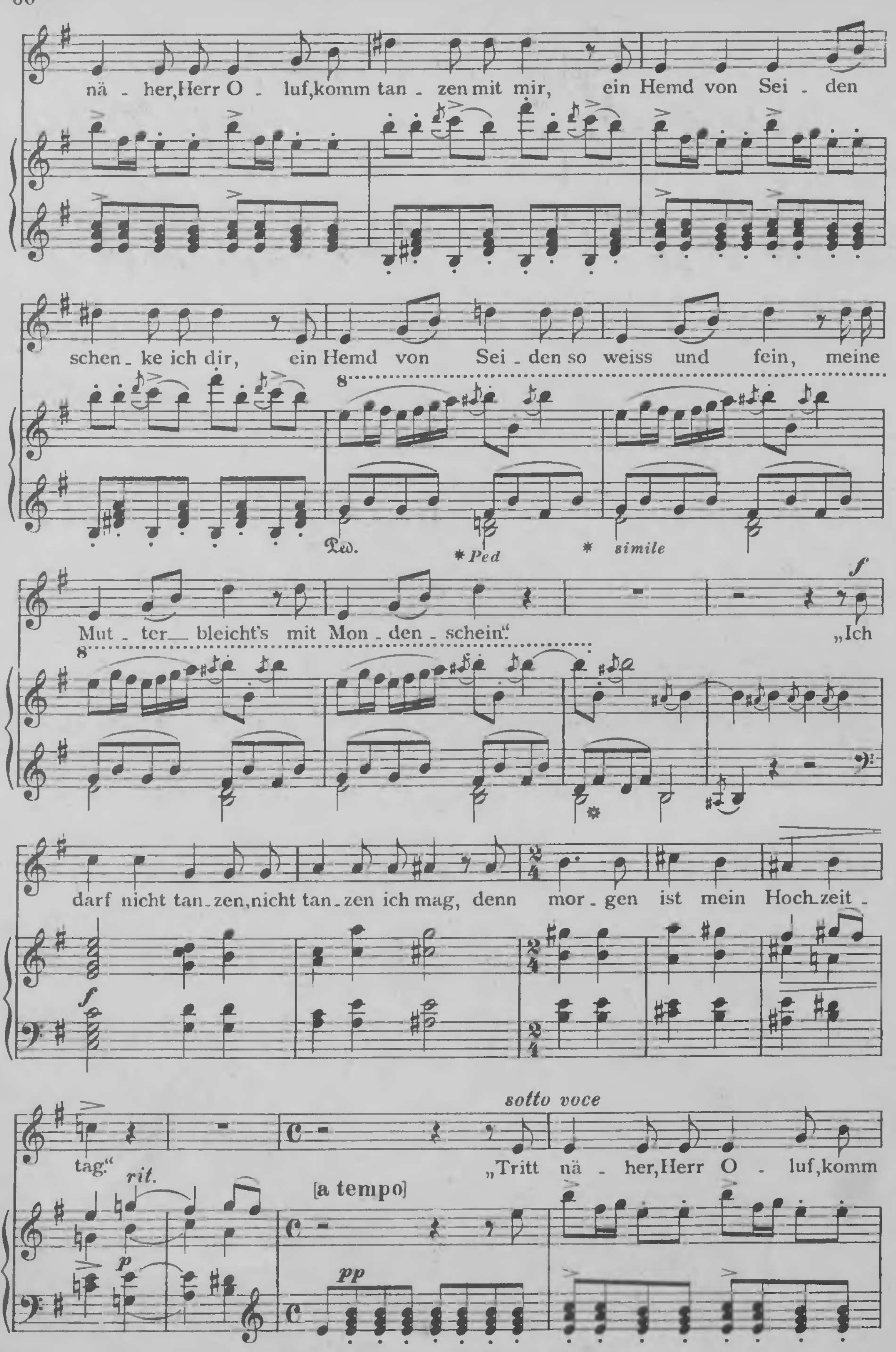
Componirt 1821, erschienen 1824.



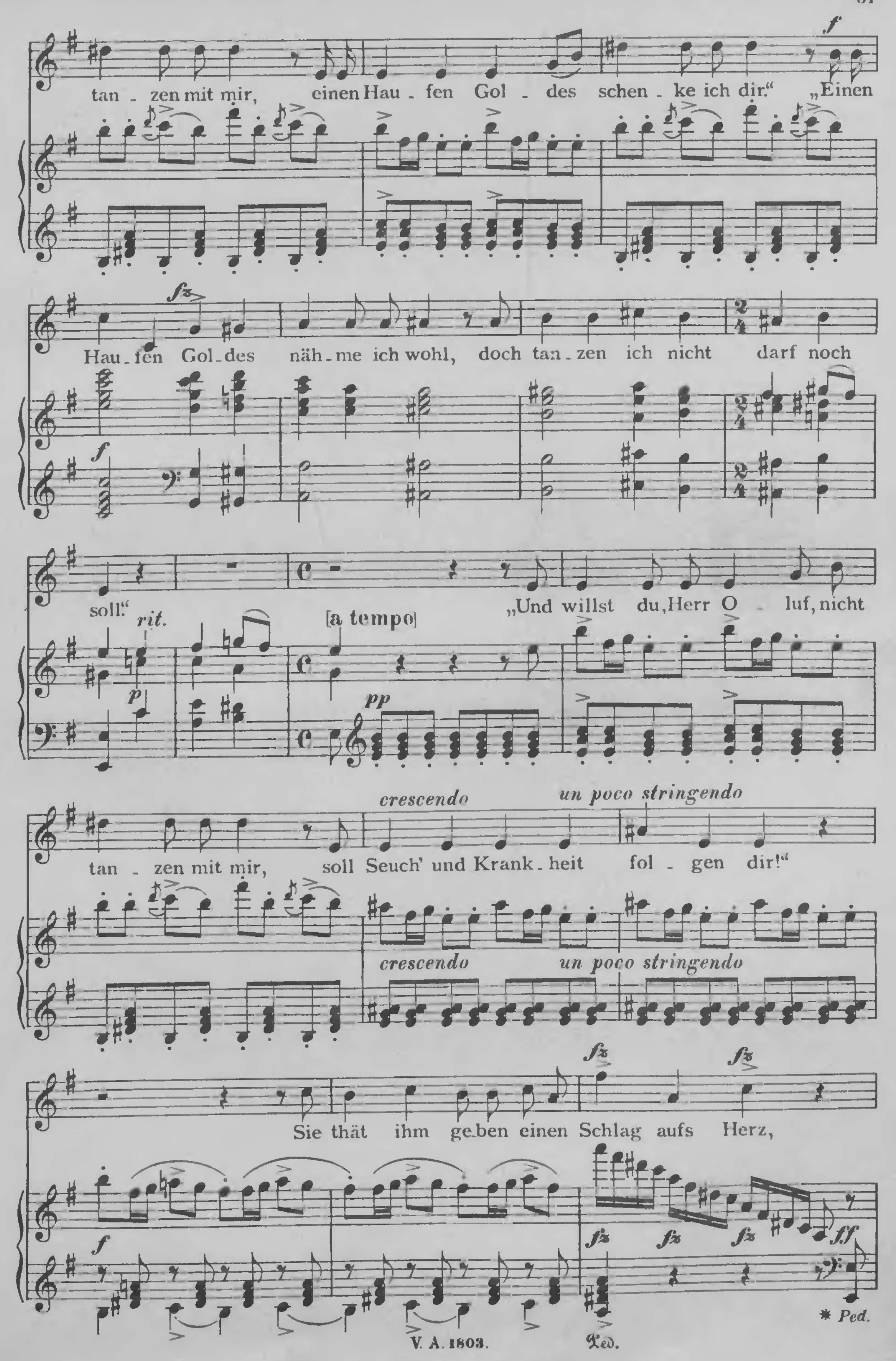
*) Wer mit den Elfen tanzte, wurde von einer solchen Lust ergriffen, dass er nicht eher aufhörte zu tanzen, bis er todt darnieder fiel. Anm. d. Komp.



p
Da tan - zen die El - fen auf grü - nem Strand,
mf
dim.
p
Erl - kö - nigs Tochter reicht ihm die Hand:
pp
„Will -
sotto voce
kom - men, Herr O - luf, komm tan - zen mit mir, zwei göl - de - ne Spo - ren
f
schen - ke ich dir.“ „Ich darf nicht tan - zen, nicht tan - zen ich mag, denn
mor - gen ist mein Hochzeit - tag.“
rit.
a tempo
sotto voce
„Tritt



nä - her, Herr O - luf, komm tan - zen mit mir, ein Hemd von Sei - den
schen - ke ich dir, ein Hemd von Sei - den so weiss und fein, meine
Ped.
*Ped
simile
Mut - ter bleicht's mit Mon - den - schein." „Ich
darf nicht tan - zen, nicht tan - zen ich mag, denn mor - gen ist mein Hoch - zeit -
tag."
rit.
[a tempo]
sotto voce
„Tritt nä - her, Herr O - luf, komm


tan - zen mit mir, einen Hau - fen Gol - des schen - ke ich dir." „Einen
Hau - fen Gol - des näh - me ich wohl, doch tan - zen ich nicht darf noch
soll."
rit.
[a tempo]
„Und willst du, Herr O - luf, nicht
tan - zen mit mir, soll Seuch' und Krank - heit fol - gen dir!"
crescendo
un poco stringendo
Sie thät ihm ge - ben einen Schlag aufs Herz,
Ped.


f
ff
sein Leb - tag fühlt' er nicht sol - chen Schmerz.
mf
Drauf thät sie ihn he - ben auf sein Pferd: „Reit'
con forza
f
heim zu deinem Fräu - - - lein werth!"
dim.
p
pp


p
Und als er kam vor Hauses
mf
p
Thür, sei_ne Mutter zit_ternd stand da _ für:
pp
„Sag an, mein Sohn, und sag mir gleich, wovon du
bist so blass und bleich?“ „Und sollt ich nicht sein blass und
meno allegro
cresc.
bleich? ich kam in Er - len - kö - nigs Reich“.—
cresc.
f
f
ff


Tempo I.
„Sag an, mein Sohn, so lieb und traut, was soll ich sa - gen dei - ner Braut?“ —
pp
Grave.
„Sagt ihr, ich ritt in den Wald zur Stund, zu proben all - da mein Ross und Hund.“
rit.
più rit.
Andantino.
Früh Morgens als der Tag kaum war, da kam die Braut mit der Hochzeit -
Ped.


schar. Sie schenkten Meth, sie schenkten
Ped.
Ped.
Wein: „Wo ist Herr O - luf,
dol.
Grave.
der Bräutigam mein?“ „Herr O - luf ritt in den Wald zur
p
Stund, zu proben all - da sein Ross und Hund.“ Die Braut hob auf
cresc.
den Scharlach roth, da lag Herr O - luf und war todt.
rit. e p
pp
rit.
ff
Ped.

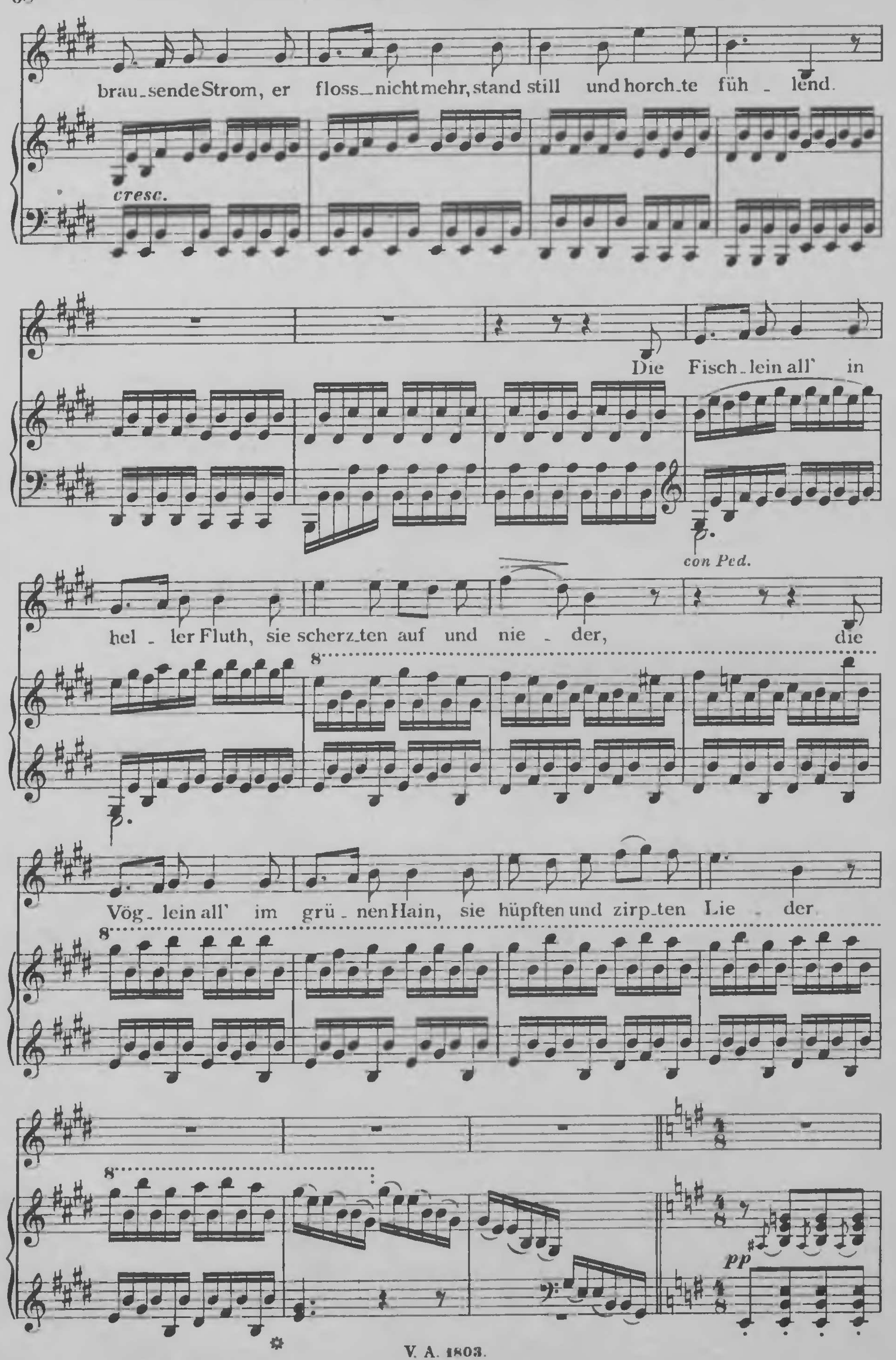
Elvershöh.

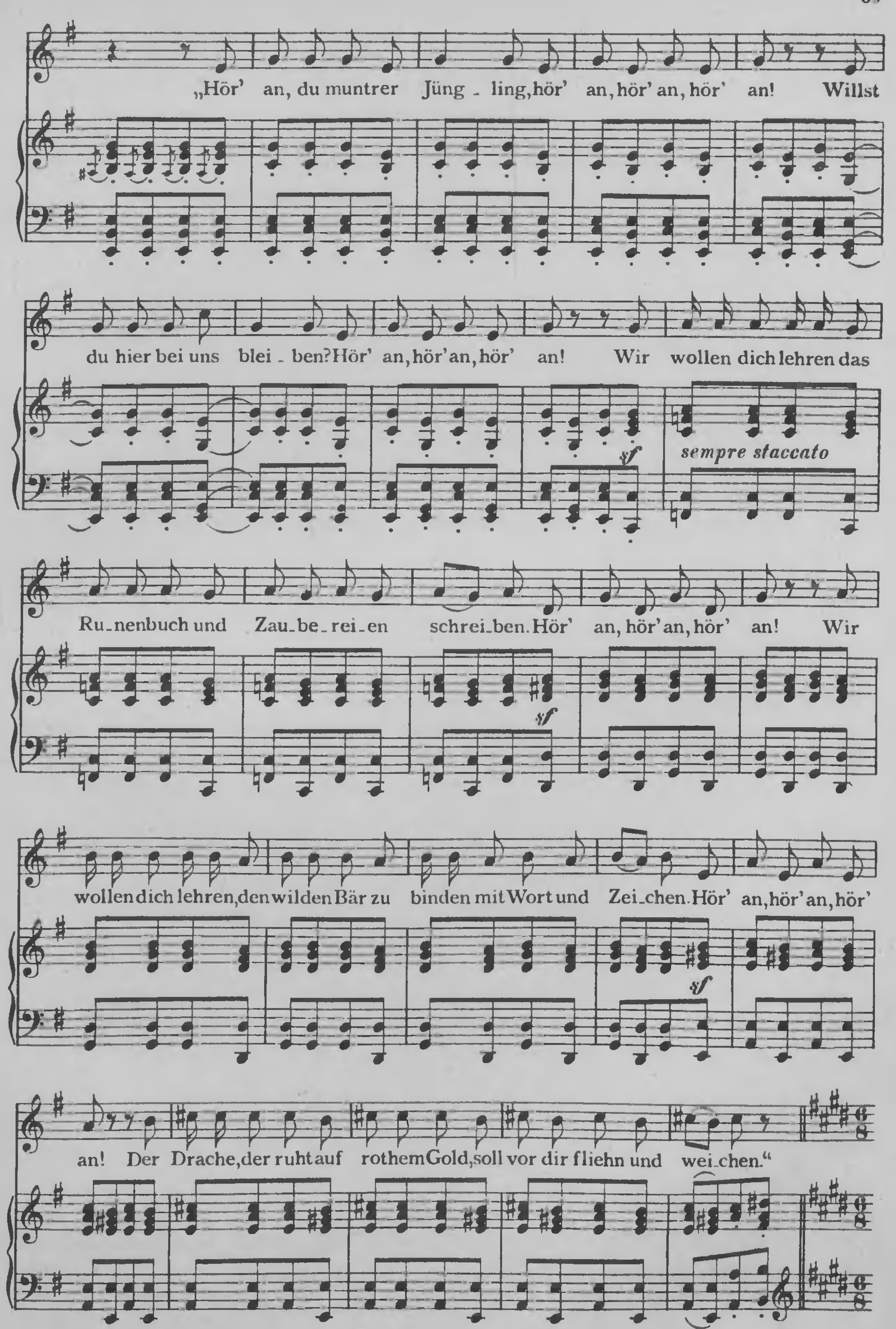
Ballade nach dem Dänischen von Herder.

Op. 3 Nr. 2.
Componirt 1820.




auf, _ du munt - rer Jüngling, steh auf! auf, auf und er - he - be den Tanz hier!
leggiero
Meine Jung - fraun sollen dir Lie - der singen, die schön - sten Lieder zu
hö - ren."
Die ei - ne begann zu sin - gen ein Lied, die
Schönste al - ler Schö - nen;
der brau - sende Strom, er
cresc.
floss nicht mehr und horcht den Zau - ber - tö - nen,
der


brau_sende Strom, er floss_nicht mehr, stand still und horch_te füh _ lend.
cresc.
Die Fisch_lein all' in
con Ped.
hel _ ler Fluth, sie scherz_ten auf und nie _ der, die
8
Vög_lein all' im grü_nen Hain, sie hüpften und zirp_ten Lie _ der.
8
8
pp


„Hör' an, du muntrer Jüng_ling, hör' an, hör' an, hör' an! Willst
du hier bei uns blei_ben? Hör' an, hör' an, hör' an! Wir wollen dich lehren das
sempre staccato
sf
Ru_nenbuch und Zau_be_rei_en schrei_ben. Hör' an, hör' an, hör' an! Wir
sf
wollen dich lehren, den wilden Bär zu binden mit Wort und Zei_chen. Hör' an, hör' an, hör'
sf
an! Der Drache, der ruht auf rothem Gold, soll vor dir fliehn und wei_chen."


Sie tanz_ten hin, sie tanz_ten her; zu
pp
con Ped.
buhlen ihr Herz be_geh_ret.
Der mun_tre Jüng_ling,
er_sass da, ge_stützt auf sei_nem Schwer_te.
„Hör' an,_du munt_rer Jüngling, hör' an! Willst
crescendo
du_nicht mit uns spre_chen, so reissen wir dir mit Messer und Schwert das
f
f

Herz aus, uns zu rä - chen."

Und da, mein gutes, gu_tes Glück! der Hahn fing an zu krähn.

Ich wär sonst blieben auf Elvershöh, bei Elvers Jungfraun schön.

Drum rath ich jedem Jüngling an, der zieht nach Hofe fein, er set_ze sich nicht auf

El_vershöh, all - da zu schlummern ein.—

Die drei Lieder.

[König Sifrid.]

Ballade von L. Uhland.




p
weiss ich; den er_sten Sang, den hast du ja wohl ver_
dimin.
p
Ped.
Ped.
Ped.
gessen schon lang: Meinen Bru - - der
ff
crescendo
Ped.
ff
hast du meuch_lings er - stochen, und a - -
sfz
ff
Ped.
Ped.
ber, hast ihn meuch_lings er - stochen!
Ped.
Das
sf


and - re Lied, das hab' ich er - dacht in ei-ner
fin - stern und stür - mischen Nacht:
Musst mit mir fech - ten auf Le - ben und Ster - ben, und
a - ber, musst fech - ten auf Le-ben und
Ster - ben!"
cresc.
cresc.



Da

lehnt er die Har - fe wohl an den Tisch, und sie zo - gen bei - de die

Schwer - ter frisch und foch - - ten lan - ge mit

wil - - - dem Schal - le,

dim. *p*

bis der König sank in der ho - - - hen

dim. *p*

Ped.


pp
Halle.
pp
cre - - - - -
scen - - - -
- - do - - - -
- - - f
Ped.
„Nun sing' ich das drit_te und schön_ste Lied,
ff
Ped.
das werd' ich nimmer zu sin_gen
müd':
Kö_nig Si_frid
tr
Ped.


dim.
p
liegt in seim ro - then Blu - te, und
dim.
p
cresc.
decresc.
a - - - ber,
cresc.
decresc.
ff
liegt in seim
ro - then Blu - te!"
dim.
f cre - scen - do - -

Harald.

Ballade von L. Uhland.

Op. 45 Nr. 1.
Componirt u. erschienen 1885.



Allegro leggiero.

pianissimo

Was

rau - schet, lauschet im Gebüsch? Was wiegt sich auf dem Baum? Was

sen - ket aus den Wol - ken sich? Was taucht aus Mee - res - schaum? Was

wirft mit Blu - men um und um? Was singt so won - nig - lich? Was


tan _ zet durch der Krie_ger Reih'n? schwingt auf die Ros _ se sich?
Was
kos't so sanft und küsst so süss und hält so lind um _ fasst? und
nimmt das Schwert, und zieht vom Ross, und lässt nicht Ruh noch Rast? Es


ist der El - fen leich-te Schar; hier hilft kein Wi - der - stand. Schon
sind die Krie - ger all' da-hin, sind all' im Fee - en - land.
Nur
er, der Be - ste, blieb zurück, der küh - ne Held Ha - rald; er
cresc.
ist vom Wirbel bis zur Sohl' in har-ten Stahl ge-schnallt.
cresc.
p



All' sei_ne Krieger sind entrückt, da lie_gen Schwert und Schild; die

Ros_se, le_dig ih_rer Herrn, sie gehn im Wal_de wild. In grosser Trau_er

ritt von dann der stol_ze Held Ha_rald; er ritt al_lein im Mon_denschein wohl

durch den wei_ten Wald.

8

Ped.

8

Vom Fel_sen rauscht es


frisch und klar; er springt vom Ros - se schnell, er schnallt vom Haupte
sich den Helm und trinkt vom küh - len Quell.
Doch wie er kaum den Durst gestillt, ver - sagt ihm Arm und Bein; er
muss sich set - zen auf den Fels und nickt und schlummert ein.
sempre pp
con Ped.


pp
Er schlummert auf dem_sel_ben Stein schon manche hun_dert Jahr, das
Haupt ge_sen_ket auf die Brust, mit grau_em Bart und Haar.
pp cre - scen - do - as - sa - i
cresc.
Wann Blit _ ze zu _ cken,
Don _ ner rollt, wann Sturm erbraust im Wald, dann greift er träu _ mend
sin al
f dim. p
dim.
pp
nach dem Schwert, der al _ te Held Ha_rald.
pp

Odin's Meeres-Ritt
oder
Der Schmied auf Helgoland.

Ballade von Aloys Schreiber.

Seinem Freunde August Moritz in freudiger Erinnerung an die gemeinschaftliche Reise nach Norwegen gewidmet.

Op. 118.

Componirt 1851, erschienen 1854.





cresc.
O - luf öff - net der Thü - re Schloss, und ein statt - li - cher Rei - ter steht
rit.
a tempo, moderato
vor ihm da. Schwarz ist sein Panzer, sein Helm und Schild; an der Hüf - te hängt ihm ein
tenuto
a tempo
brei - tes Schwert. Sein Rap - pe schüttelt die Mäh - ne gar wild und
stampft mit Un - ge - duld die Erd'! —
rit.
più rit.
a tempo
„Woher so spät? Wohin so schnell?“ — „In Nor - der - ney kehrt' ich


rit.
f
ge - stern ein. Mein Pferd ist rasch, die Nacht ist hell, vor der Son - ne muss ich in -
p
rit.
f
sf
p
rit.
a tempo
f
Nor - we - gen sein!" „Hät - tet Ihr Flü - gel, so glaubt' ich's gern!" „Mein
rit.
a tempo
sf
p
pp
dim.
p
Rap - pe, der läuft wohl mit dem Wind. Doch bleichet schon da und
dim.
sf
p
p
p
p
string.
sf
dort ein Stern, drum her mit dem Ei - sen und
string.
dim.
pp
sf
sf
sf
comodo
mach' geschwind!" Meister O - luf nimmt das Ei - sen zur Hand,
sf
sf
sf
sf
p
rit.


rit.
Lento.
cresc.
es ist zu klein, da dehnt es sich aus. Und
animato
vivace
wie es wächst um des Hu - fes Rand, da er - grei - fen den Mei - ster Bang' und Graus. Der
più cresc.
dim.
Allegro risoluto.
Reiter sitzt auf, es klirrt sein Schwert: „Nun Meister O - luf,
stacc.
con Ped.


gu - te Nacht!
Wohl hast du beschla - gen
ff
con Ped.
mf
O - din's Pferd;
ich
ff
Ped.
mf
ei - le hinü - ber zur blu - ti - gen Schlacht."
ff
f
Der Rap - pe schiesst fort über Land und Meer,
sf
f
um O - din's Haupt er -
mezzoforte

f

glän - zet ein Licht. Zwölf

cresc. *f* *cresc.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ad - ler flie - gen hin - ter ihm her;

f *sf* *ff*

sie flie - - - gen

Streng im Tempo.

sf R.H. Ped. L.H.

schnell, und er - rei - chen ihn nicht.

sf * L.H. *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

Der kleine Schiffer.

[Der Königssohn.]

Ballade von Luise v. Plönnies.

„Für die Sopranstimme componirt."

Op. 127.

Componirt 1857.




Schif - - fer und schaut ihr schwei - gend zu.
poco sf
Allegretto.
„Sag', willst du mit mir
würfeln, du Schif - fer jung und
hold?" „Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo nähm' ich her das Gold?" „Setz'
ein die graue Jacke, den Purpur setz' ich dann."
p
ten.
cresc.
sf
diminuendo

Die gold'nen Würfel fal - - - len, die Jungfrau, — sie ge-

Allegro.

wann.

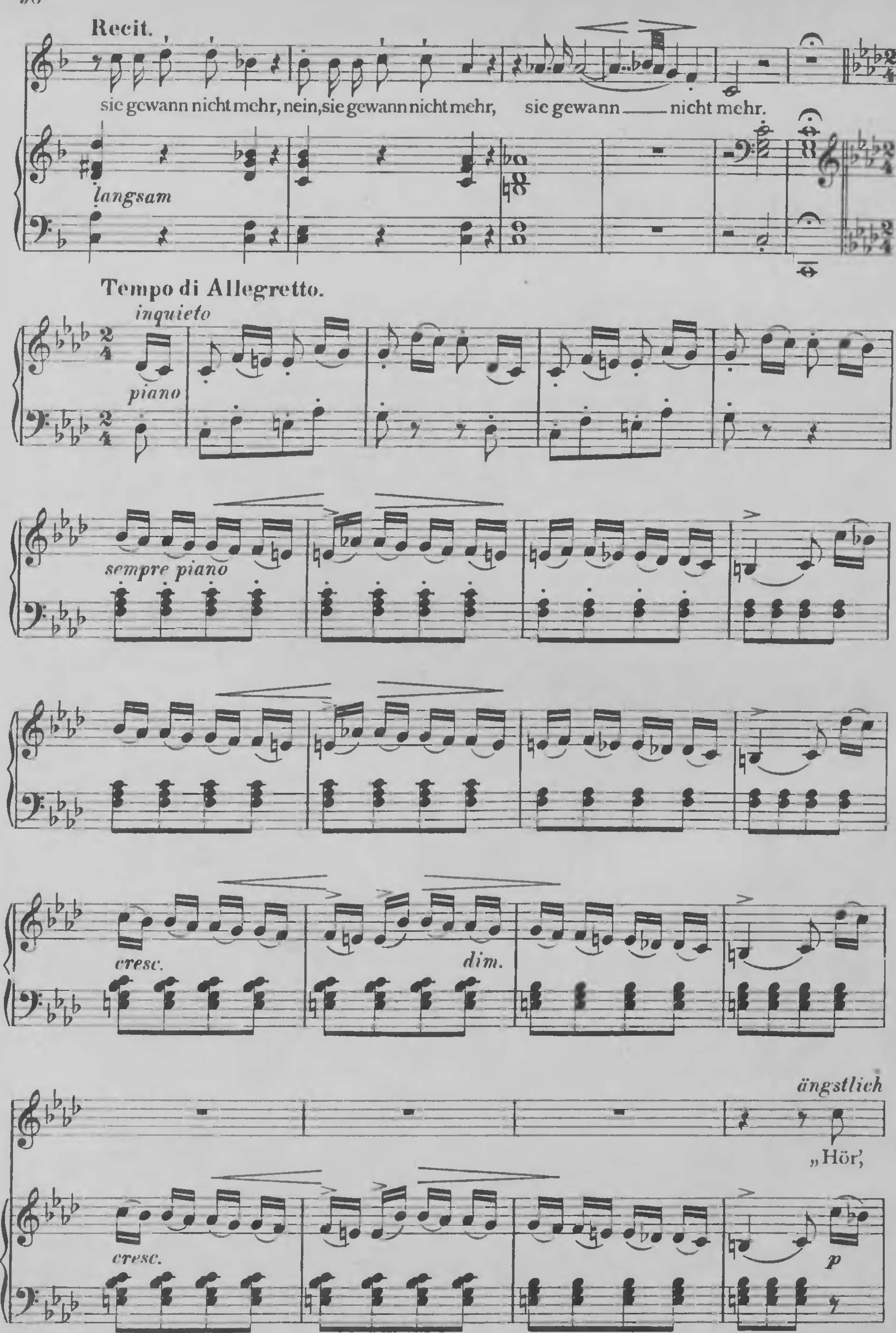
Allegretto.

„Willst du noch einmal würfeln, du Schif - fer jung — und hold?" „„Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo

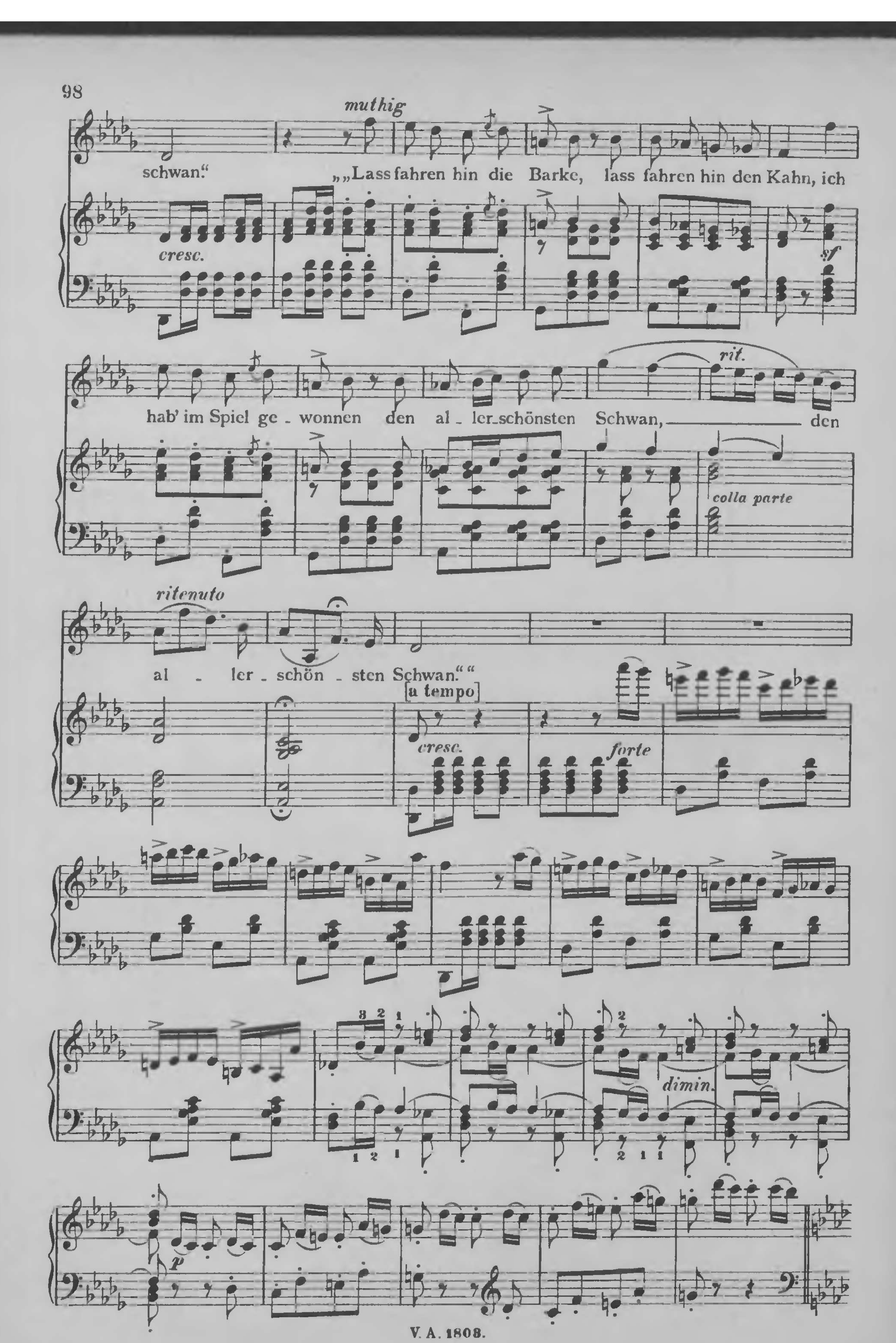


cresc.
nähm' ich her das Gold?" „Setz' ein die Schiffer-mütze, die Krone setz' ich
cresc.
dann."
Die gold'nen Wür-fel
sf
diminuendo
fal - leggiero - len, die Jungfrau, sie ge -
f
Allegro.
wann.
ff
sf


Allegretto.
„Willst du noch einmal würfeln, du
Schif - fer jung und hold?“ „Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo nähm' ich
her das Gold?“ „Setz' ein die schwan - ke Bar - ke,
Un poco moderato.
ritardando
ich setze Lieb' und Ehr.“
[a tempo]
sf
diminuendo
colla parte
Die gold'nen Würfel rol - - - - - - - - len, und


Recit.
sie gewann nicht mehr, nein, sie gewann nicht mehr, sie gewann — nicht mehr.
langsam
Tempo di Allegretto.
inquieto
piano
sempre piano
cresc.
dim.
cresc.
ängstlich
„Hör,
p


dringend
willst du mir ent - sa - gen,
hör,' willst du mir ent -
poco f
p
noch ängstlicher
sa - gen,
hör,' willst du mir ent - sa - gen,
poco f
p
poco f
mit vollem Ton
schenk' ich dir ei - nen Kahn, der
sf
soll durchs Meer dich tra - gen als wie ein
cresc.
sf
dim.
Sil - ber - schwan, als wie ein Sil - ber -


muthig
schwan." „„Lass fahren hin die Barke, lass fahren hin den Kahn, ich
cresc.
sf
hab' im Spiel ge - wonnen den al - ler-schönsten Schwan, den
rit.
colla parte
ritenuto
al - ler - schön - sten Schwan.""
[a tempo]
cresc.
forte
dimin.
p

„Hör,' willst du mir ent - sa - gen, hör,' willst du mir ent - sa - gen, hör,' willst du mir ent - sa - gen,

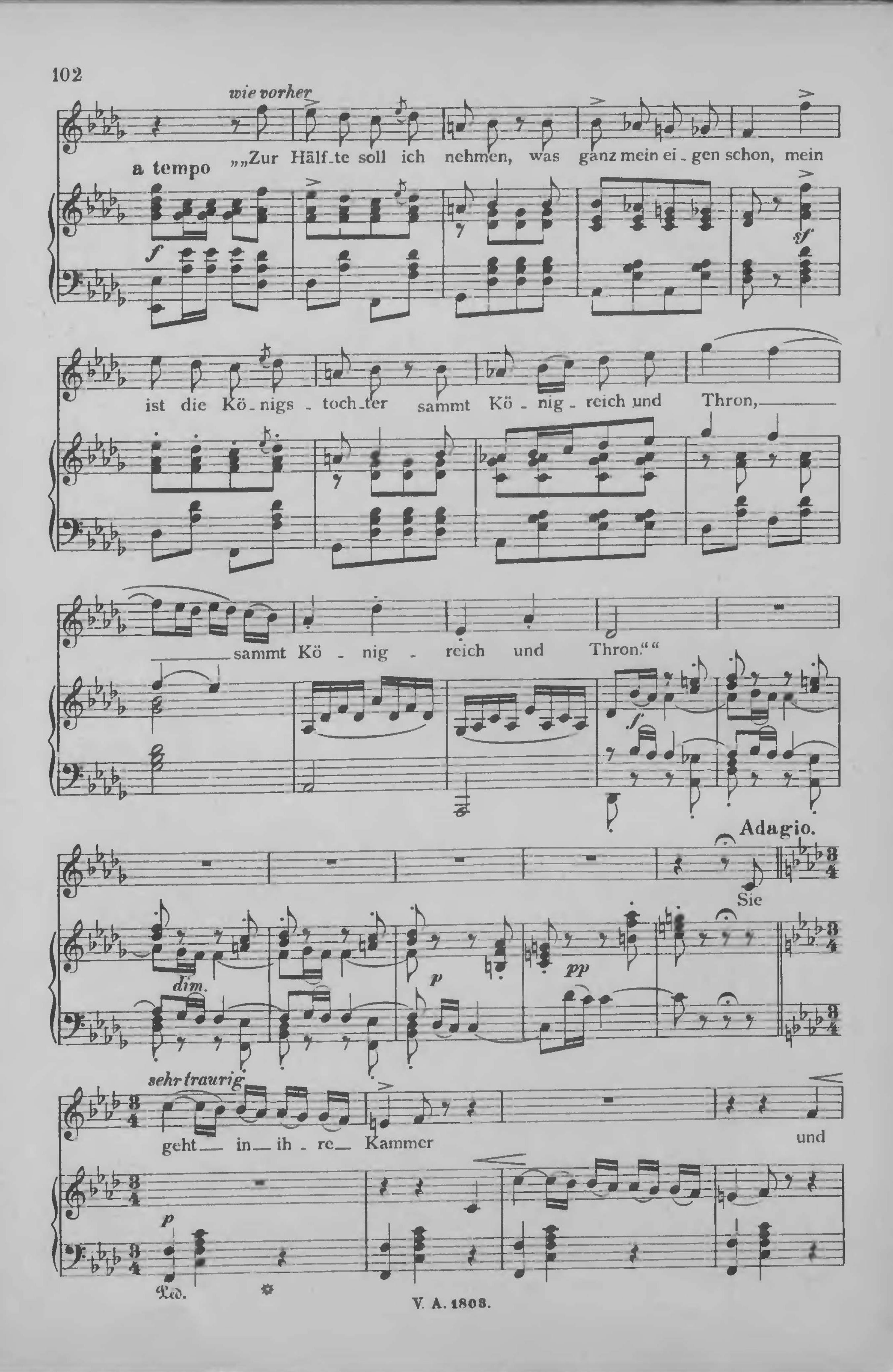
traurig, und nicht ganz so schnell wie vorher

schenk' ich dir dies Ge - wand,—



das ich mit Gold durchwo - ben hab' mit der eig' - nen
rit. p
vibrato
muthig
Hand, ja, mit der eig' - nen Hand.“ „„Lass
a tempo
colla parte
f
fah - ren hin die Ja - cke, lass fah - ren das Ge - wand, ich hal - te, die's ge -
un pochettino ritenuto
woben, die al - lerschönste Hand, die al - - ler - schön - ste
colla parte
Hand.““
a tempo
cresc.
f


dimin.
p
„Hör'
an, du_gu_ter_Schif_fer,
willst du ent_sa_gen
p
poco f
mir,
mit vollem Ton
von mei - nem Kö - - nig-
rei - che schenk' ich die Hälf - - te_ dir."


wie vorher
a tempo
„„Zur Hälf_te soll ich nehmen, was ganz mein ei_gen schon, mein
f
sf
ist die Kö_nigs_toch_ter sammt Kö_nig_reich und Thron,
sammt Kö_nig_reich und Thron.“ “
f
Adagio.
Sie
dim.
p
pp
sehr traurig
geht in ih_re Kammer
und
p
Ped.



weint — und ringt die Hand. — „O

weh, so muss ich schlie-ssen ein schmäh-lich E-he-band!“

p *cresc.*

Ped.

Ein wenig mehr Andante, aber sehr edel gehalten.

Eintritt der klei-ne Schif - - fer, auf sei-nem Haupt die Kron'.

Ped.

mit ruhigem Portamento

„„Nun gieb dich nur — zu - frie - den, ich bin — ein Kö-nigs-

cresc.

sohn, ich bin ein Kö - - nigs-sohn.“ “

f *dim.* *p* *f* *p*

Agnete.

Ballade von Luise v. Plönnies.

I.

Op.134.
Componirt vermuthlich Ende der 50ger Jahre.

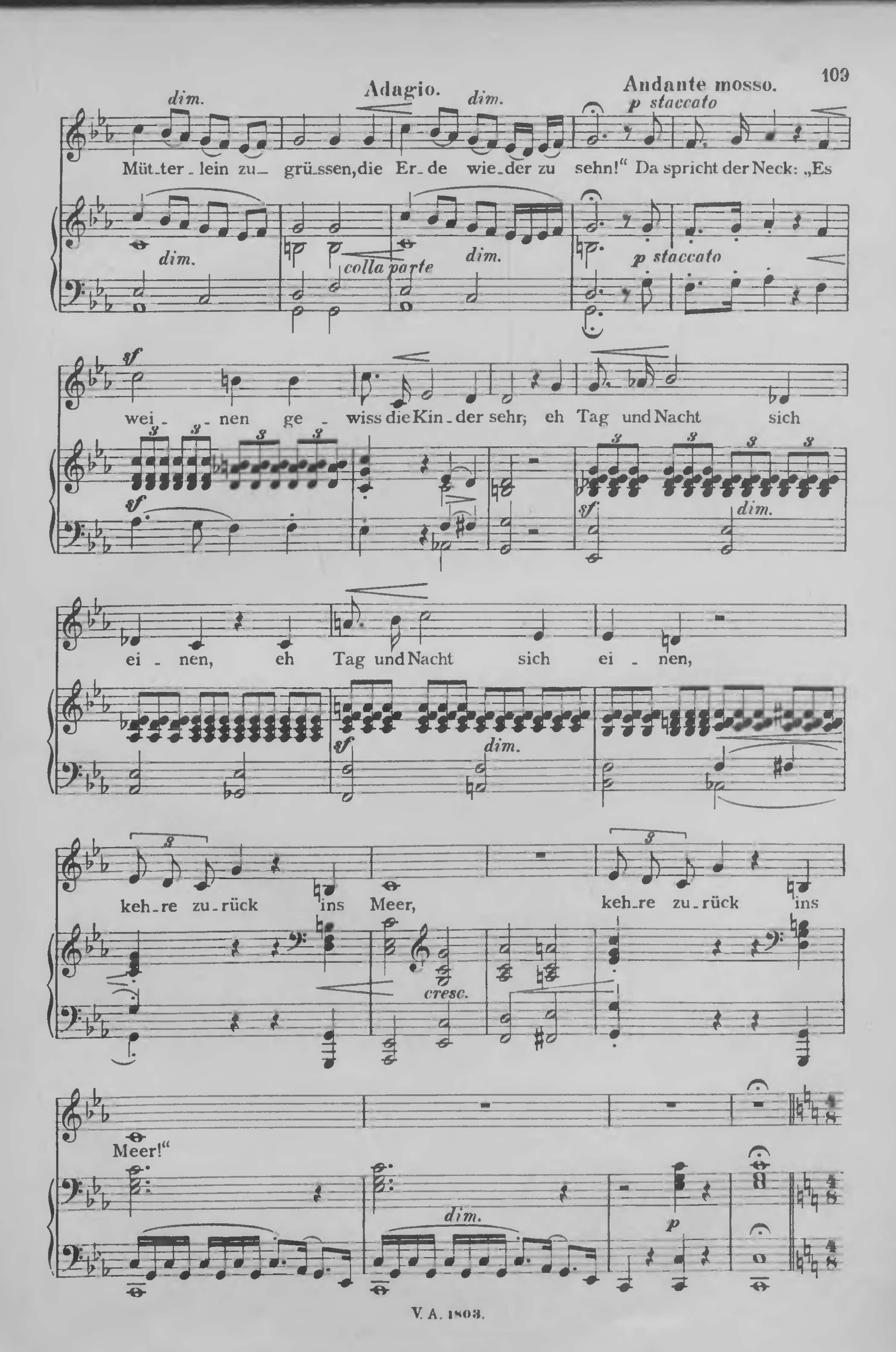



Allegro.
p
cresc.
schein, da hat der Neck ge - zo - gen sie in die Fluth hin - ein, da hat der Neck ge - zo - gen sie in die Fluth hin - ein.
p legatissimo cresc.
sf
f
cresc.
f
ff
rit.
dim.
più rit.


Andante tranquillo.
Sie sitzt in kla - ren
Hal - len, auf gol - di - gem Bern - stein - thron und
trägt von ro - then Ko - ral - len ei - ne stei - ner - ne Dor - nen -
kron'. Die Was - ser wo - gen und rau - schen um
all die to - dte Pracht: „Ach könnt' ich noch ein - mal
p
sf
dim.
pp


lau - schen, wann Mor - gens der Hain ___ er - wacht!" Der
cresc.
Mond scheint in die blau - en Wel - len mit sanf - tem
dim.
Licht: „Ach könnt' ich noch ein - mal schau - en meiner
p
Mut - ter An - ge - sicht!" Die Stru - del
cresc.
rol - len und to - - sen in wun - der - bar tie - fem
3


f
Sang: „Ach hört' ich noch ein_mal_der Or_gel, der
cresc.
Kir_chen_glo_cken Klang, der Kir_chen_glo_cken
Klang!"
II.
Allegro agitato.
f
sf
riten.
espress.
Sie stürzt dem Neck zu Fü_ssen: „Ach lass mich nur einmal gehn, mein
sf
p
cresc.
sf
colla parte

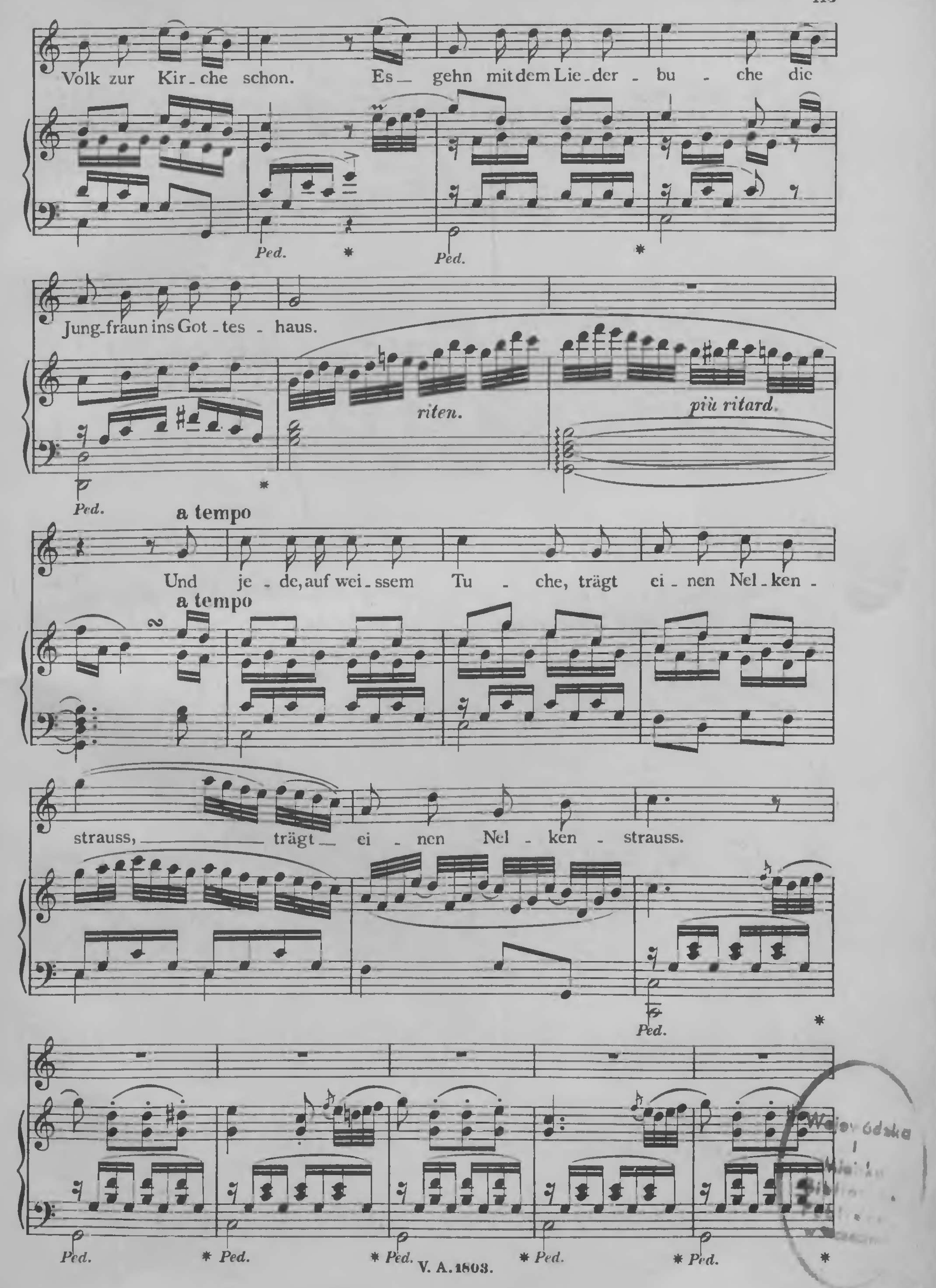

Adagio.
Andante mosso.
dim.
p staccato
Müt-ter-lein zu-grü-ssen, die Er-de wie-der zu sehn!“ Da spricht der Neck: „Es
colla parte
wei-nen ge-wiss die Kin-der sehr; eh Tag und Nacht sich
sf
ei-nen, eh Tag und Nacht sich ei-nen,
keh-re zu-rück ins Meer, keh-re zu-rück ins
cresc.
Meer!“
p

III.


Andantino grazioso.
Sie ist herauf ge - stie - gen aus
p legatissimo
sempre Ped.
der kristall_nen Gruft, lässt froh die Bli_cke flie - gen in Got_tes frei_e
Luft.
tr
Ped.
a tempo
Sie grüsst den Strand ent_
a tempo
ritard.
zü - cket, wo sie als Mägdlein sass, hat an die Brust ge - drü - cket das


schwanke Halmengras. Das Thürmlein der Ka - pel - le winkt hoch vom Fels am
Ped.
Ped.
Meer,
a tempo
sein Glöcklein klin_get
a tempo
riten.
più riten.
hel - le im Lan_de weit um - her, im Lan - de weit um -
her.
cresc.


Ped.
Und sanf_ter heut er_
schal _ let der fromme Glocken_ton, im lan_gen Zu_ge wal _ let das


Volk zur Kir_che schon. Es_ gehn mit dem Lie_der_bu_che die
Ped. Ped.
Jung_fraun ins Got_tes_haus.
riten.
più ritard.
Ped.
a tempo
Und je_de, auf wei_ssem Tu_che, trägt ei_nen Nel_ken_
a tempo
strauss, trägt_ ei_nen Nel_ken_strauss.
Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
V. A. 1803.


Ped.
Sie fol-get zur Ka-pel-le und zagt, hin-ein zu


gehn, doch auf der Kir_chen_schwel - le sieht sie die Mut_ter stehn. „Ach
Ped.
Più ritenuto.
lie_bes Kind, Ag - ne - te, sag' an, wo kommst du her?“ „O
Mut_ter, Mut_ter be - te, ich war im blau_en Meer.“ Sie stür_zet auf die
Knie - e und wei_net bit_ter_lich: „Du hei_li_ge Ma - ri - e, ach
bit_te du für mich!“

IV.


Come sopra.
Und hel - ler und hel - ler quol - len die Hym - nen, der Or - gel Sang, und
Ped.
dumpfer und dum - pfer grol - len die Was - ser im star - ken Drang.
Allegro.
ff
sf
sf
Da
sprengt auf schau - migem Ros - se ü - ber die wogende Bahn von
mf
cresc.


stäu - ben - dem Gischt um - flos - - sen der
Neck den Fel - sen hin - an.
entschlossen
Er
sfz
tritt in die hei - li - ge, Hal - - le, die En - gel und
fp
Se - ra - phim, die Hei - li - gen - bil - der
sf
fp
al - - le, sie wen - den sich ab von
sf


118
ihm. Er spricht mit zür - nen - dem
Mun - - de: „Du weil - test lan - ge ge -
nug; ver - gisst du, dass tief im
Grun - de dein Le - ben Wur - zeln schlug?“
risoluto
„Und hat es Wur - zeln ge - schla - - gen, so
f
V. A. 1803.


war — es doch lie - be - leer, hier
athm' ich — Le - ben und Lie - - be, ich fol-ge dir nim - mer -
mehr, ich fol-ge dir nim - mer - mehr!" Sei - ne
f legato
Au - gen wie Blit - ze leuch - - ten, wild
stür - met der Neck hin - aus und


stürzt sich vom Fels in der feuch - - - ten
Tie - fe wo - gen - den Graus.
dim.
p
ff